

RAFAEL MITJANA



¡Para música vamos!...

Estudios sobre el arte musical contemporáneo
en España

CUATRO REALES


F. SEMPERE Y COMPAÑÍA, EDITORES

Calle del Palomar, número 10
VALENCIA

Sucursal: Mesonero Romanos, 42
MADRID

Obras publicadas á UNA peseta el tomo

- alcalá Gallano.—*Las diez y una noches.*
 Alarano (Sibila).—*Una mujer.*
 Alexis, Bonafoux, Blasco Ibáñez.—*Emilio Zola (Su vida y sus obras).*
 Alexis.—*Las chicas del amigo Lefebvre.*
 Altamira.—*Cosas del día.*
 Argüel Guerra.—*Literatos extranjeros.*
 Baccouline.—*Dios y el Estado.*
 Id.—*Federalismo, Socialismo y Antiteologismo.*
 Barón d'Holbach.—*Moisés, Jesús y Mahoma.*
 Baudelaire.—*Los paraísos artificiales.*
 Benuzzi.—*Creación y vida.*
 Bjørnson.—*El Rey.*
 Id.—*El quante.—Más allá de las fuerzas humanas.*
 Blasco Ibáñez.—*Cuentos valencianos.*
 Id.—*La condenada.*
 Bouheller.—*El rey sin corona (drama).*
 Jovio (Juan).—*Las doctrinas de los partidos políticos en Europa.*
 Cracco.—*Muecas humanas.*
 Id.—*Se acabó el amor.—Bjørnson.—Una quiebra.*
 Büchner.—*Fuerza y materia.*
 Id.—*Luz y vida.*
 Id.—*Ciencia y Naturaleza.*
 Duckle.—*Bosquejo de una historia del intelecto español desde el siglo V hasta mediados del XIX.*
 Bueno.—*A ras de tierra.*
 Bunge.—*La novela de la sangre.*
 Capitán Casero.—*Recuerdos de un revolucionario.*
 Comandante ***.—*Así hablaba Zorrapastro.*
 Conde Fabraquer.—*La expulsión de los jesuitas.*
 Chamfort.—*Cuadros históricos de la Revolución francesa.*
 D'Annunzio.—*Episcopo y Compañía.*
 Darwin.—*El origen del hombre.*
 Id.—*Mi viaje alrededor del mundo.*
 Id.—*Origen de las especies.*
 Id.—*Expresión de las emociones en el hombre y en los animales.*
 Daudet.—*Cuentos amorosos y patrióticos.*
 Del Castillo (B. E.).—*Dos Américas.*
 Id.—*Mutualidad, Cooperativismo y Previsión.*
 Del Castillo Márquez (F. X.).—*Bajo otros cielos.*
 De la Torre.—*Cuentos del Júcar.*
 Delfino.—*Atomos y astros.*
 Deutsch.—*Diez y seis años en Siberia.*
 Dide.—*Miguel Servet y Calvino.*
 Diderot.—*Obras filosóficas.*
 Draper.—*Conflictos entre la Religión y la Ciencia.*
 Echagüe.—*Prosa de combate.*
 Engels.—*Origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado.*
 Fabbri.—*Sindicalismo y anarquismo.*
 Faure.—*El dolor universal.*
 Flot.—*El prejuicio de las razas.*
 Flaubert.—*Por los campos y las playas.*
 Flaubert.—*La tentación de San Antonio.*
 France (Anatole).—*La cortesana de Alajandria (Tais).*
 Francés.—*Miedo.*
 García Calderón.—*Hombres e ideas de nuestro tiempo.*
 Garchine.—*La guerra.*
 Gautier (Judith).—*Las crueldades del amor.*
 Gautier (Théophile).—*Un viaje por España.*
 George.—*Progreso y miseria.*
 Id.—*Problemas sociales.*
 Gómez Carrillo.—*Desfile de visiones.*
 Id.—*Por tierras lejanas.*
 Goncourt.—*La ramera Elisa.*
 Gorki.—*Los ex hombres.*
 Id.—*En la prisión.*
 Grave.—*La sociedad futura.*
 Id.—*La sociedad moribunda y la anarquía.*
 Guerin Ginisty.—*El fungo.*
 Gutiérrez Gamero.—*La derrota de Mañana.*
 Guy de Maupassant.—*El Horta.*
 Id.—*La mancebía.*
 Hamon.—*Determinismo y responsabilidad.*
 Id.—*Psicología del militar profesional.*
 Id.—*Psicología del socialista-anarquista.*
 Id.—*Socialismo y anarquismo.*
 Hæckel.—*Los enigmas del Universo.*
 Id.—*Las maravillas de la vida.*
 Haggard.—*El hijo de los boers.*
 Heine.—*De la Alemania.*
 Id.—*Los dioses en el destierro.*
 Hugo (Victor).—*El sueño del Papa.*
 Ibsen.—*La comedia del amor.—Los guerreros en Helgeland.*
 Id.—*Emperador y Galileo.—Juliano Emperador.*
 Id.—*Los espectros.—Hilda Gabler.*
 Id.—*Cuando resucitemos.—Juan Gabriel Borkman.*
 Inchafer.—*La monarquía jesuítica.*
 Ingenieros.—*La simulación en la lucha por la vida.*
 Id.—*Italia en la vida, en la ciencia y en el arte.*
 Jacquinet (Clemencia).—*Ibsen y su obra.*
 Kropotkin.—*La conquista del pan.*
 Id.—*Palabras de un rebelde.*
 Id.—*Campos, fábricas y talleres.*
 Id.—*Las prisiones.*
 Id.—*El apoyo mutuo. Un factor de la evolución.*
 Labriola (Arturo).—*Reforma y revolución social.*
 Labriola (Antonio).—*Del materialismo histórico.*
 Lacroix.—*Las amistades peligrosas.*
 Laugel.—*Los problemas de la Naturaleza.*
 Id.—*Los problemas del alma.*
 Id.—*Los problemas de la vida.*
 Leone.—*El Sindicalismo.*
 López Ballesteros.—*Junto a las máquinas.*
 Lubock.—*La dicha de la vida.*
 Mackay.—*Los anarquistas.*
 Maeterlinck.—*El tesoro de los humildes.*
 Malato.—*Filosofía del anarquismo.*



¡PARA MÚSICA VAMOSI...

LISTA DE ALGUNOS ESCRITOS DEL AUTOR

- Sobre Juan de la Encina* (Músico y poeta).—Agotado.
El buque fantasma. Drama lírico en tres actos; poema y música de R. Wágner. Estudio crítico.—0'50 pesetas.
La música contemporánea en España y Felipe Pedrell. Estudio crítico.—1 peseta.
Ensayos de crítica musical (Primera serie).—2'50 pesetas.
Discantes y contrapuntos (Estudios musicales). F. Sempere y Compañía, Valencia.—1 peseta.
En el Magreb-el-Aksa (Viaje á Marruecos). F. Sempere y Compañía, Valencia.—1 peseta.
L'orientalisme musical et la musique arabe.—Agotado.
Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala.—2'50 pesetas.
En bibliografisk visit i Uppsala Universitet Biblioteks Musikavdelning.—No puesto en venta.
El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa. Estudio crítico.—2 pesetas.

EN PREPARACIÓN

- Correspondance de P. Mérimée avec Estébanes Calderón*. (París. *Revue Bleue*.)
Literatura y arte. Estudios críticos.
La buena guarda. Misterio lírico en un prólogo y siete episodios, poema tejido con versos y escenas de Lope de Vega, Zorrilla y Verlaine, precedido de una «Comunicación á mis amigos».
Tientos y glosas. Estudios de crítica musical.
Los maestros cantores de Nuremberg. Comedia lírica en tres actos, poema y música de R. Wágner. Estudio crítico y analítico.
La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea, adaptada en cuatro actos y puesta en música por F. Pedrell.
La Musique religieuse sacrée et profane en Espagne depuis les origines jusque à nos jours. (*Dictionnaire Encyclopédique du Conservatoire de Musique*. París.)

RAFAEL MITJANA

¡PARA MUSICA VAMOS!...

Estudios sobre el arte musical contemporáneo
en España



F. SEMPERE Y COMPAÑÍA, EDITORES
Calle del Palomar, núm. 10
VALENCIA



R. 73.323

*Esta Casa Editorial obtuvo Diploma
de Honor y Medalla de Oro en la Expo-
sición Regional de Valencia de 1909.*

FRONTIS EN PAPEL

QUE Á MANERA DE PARANINFO, PROEMIO Ó PRÓLOGO EXPLICA
Y COMENTA EL TÍTULO DE ESTE LIBREJO

En el rico repertorio paremiológico español, tan variado como abundante, figura el siguiente refrán, no menos interesante por ser poco vulgar y conocido: *¡Para música vamos!* — *dijo la zorra*, que según sabios exégetas y truchimanes hábiles, se aplica á todo aquel que fuera de propósito y con pretextos más ó menos fundamentados, pretende embarazar á cualesquiera en medio de sus ocupaciones ó pasatiempos. Y es lo cierto que semejante paremia se aviene como anillo al dedo ó pedrada en ojo de boticario á mi intento de publicar reunidos en haz y manojo esta serie de trabajos concernientes á la música española. Porque es evidente que nuestros sabios filarmónicos al uso, entretenidos en descifrar charadas armónicas tudescas, ó cuando menos arrobados escuchando los trinos y gorjeos de tenores gárrulos y tiples fenómenos, no tienen tiempo que perder en ocuparse de las manifestaciones del arte músico en España y de la personalidad de sus cultivadores. *¡Música española, dijiste! Tate, tate, folloncico... ¡Para música vamos!*

Por eso antes de que me endilguen la moraleja, sin desviarme por ello de mi propósito, me la aplico yo mismo, y trampa adelante. Así como así, y pese á quien pese, este librejo, aunque no lo parezca, tiene sus pretensiones trascendentales, y hasta si se me aprieta un poco, su miaja de enjundia filosófica.

Poco optimista, á decir verdad, pues aquel que se tomare el trabajo de leerlo—¡paciencia te dé Dios, hijo!—podrá sacar la consecuencia viendo el poco ó ningún caso que hasta ahora hemos hecho de lo escaso bueno que hemos producido y los enormes tinglados de gloria que sin ton ni son hemos levantado por brujerías de poca monta; que en efecto hay que resignarse y reconocer que ni se hizo la miel para la boca del asno, ni el mal por el pronto, es decir, hasta que nos desasnemos, tiene remedio. Una vez más, y aquí vuelve á ajustarse la paremia como tuerca á su tornillo ó llave á su cerradura: *¡Para música vamos!*

Si, como se ve, el público no carece de razón para decir lo que la zorra, á mí tampoco me faltan motivos para hacer la misma exclamacion. No en balde, en veinte años que llevo de ejercer la crítica musical, con más disgustos y sinsabores que resultados prácticos, he asistido á tantas injusticias cometidas á sabiendas y presenciado tantos triunfos, tan efimeros como amañados, y tantas exaltaciones ridículas. Á cada paso, por no decir tropiezo, se echaban las campanas al vuelo, y se alborotaba el cotarro gritando con mayor ó menor entusiasmo: *¡Ya ha nacido la ópera española!* cuando en puridad de verdad la montaña había parido un *ridiculus mus*, sin que nadie se percatase de que lo que todos buscaban existía y era públicamente conocido en toda Europa, Pero nosotros tan frescos, subiditos en la parra y oyendo llover. ¡Cuando digo que la enfermedad no tiene curación!

Alejado de nuestra patria ha ya largos años, por tristes destinos ó malas voluntades, he tenido ocasión de recorrer gran parte de las naciones europeas, pudiendo aprender mucho en mis correrías. Confesaré que he oído cantar en italiano, alemán, francés, ruso, inglés, holandés, sueco, noruego, dinamarqués, flamenco. ¡qué sé yo! sin que nunca haya podido explicarme á qué obedece que siendo el castellano un idioma tan armónico y sonoro, y uno de los que más se hablan en el globo terráqueo, no se cante todavía en español, y seamos la única nación—sin contar á Portugal, nuestra digna hermana—

que sigue pagando un fiel y consecuente tributo al arte italiano, aceptando sin chistar rancias cascarrías, desde hace mucho tiempo fuera de circulación y mandadas recoger. El repertorio de nuestros teatros líricos—la ópera italiana es la única manifestación musical que entre nosotros tiene algunos asomos de vida—es comparable, no diré á un museo de antigüedades, sino á un almacén de trastos viejos.

Y es que entre nosotros, la música como especulación ideológica y expresión sentimental de la vida interna carece de todo valor: lo que en ella se busca y aprecia es el deleite puramente sensual, el goce casi físico producido por las vibraciones sonoras; es decir, lo que satisface á los niños y á los seres primitivos. Contentándonos con tan poco, ¿á qué meter-nos en honduras y proporcionarnos quebraderos de cabeza? He aquí, en mi entender, la causa principal por la que la verdadera música, y en ella incluyo el drama lírico, no puede aclimata-se en España. También pudiera estribar en esto el que no se cante en castellano. Embelesados los sentidos con arabescos melodiosos, ¿qué necesidad hay de preocuparse con conceptos é ideas que den trabajo al intelecto? En este caso lo mejor sería de una vez suprimir la palabra y entregarnos de lleno al alto placer espiritual de escuchar mirlos y canarios, y francamente, con los oradores políticos me parece que tenemos bastante.

No he de molestarme mucho en buscar en el extranjero argumentos que consoliden y afirmen mi tesis, cuando sin salir de casa los podemos encontrar de primer orden. No hace un siglo que el ilustre *Don Alberto Lista*, á quien nadie tachará ni de progresista ni de revolucionario, pronunciaba las siguientes palabras desde su cátedra de Literatura dramática del Ateneo de Madrid:

«La ópera es el más ideal de los géneros de composición dramática. La música es en ella el lenguaje de los afectos y de las ideas, y así sus reglas pertenecen más bien á la ciencia de la armonía que á la de la literatura. Sin embargo, no creemos que se debe descuidar tan absolutamente como se

hace por lo general la parte literaria y poética de la ópera. Estamos persuadidos de que los buenos versos como los de Metastasio serian muy favorables al compositor músico que conociese la poesia de su arte y que la reunión de versos excelentes con excelente música produciría el efecto mayor que las bellas artes pueden producir. La música tiene más influencia sobre el hombre que el lenguaje hablado, pero esta influencia es más vaga: dice más, pero es más vago lo que dice. Si su expresión se fijase por los buenos versos, haría una impresión profundísima. De esta ventaja se privan los compositores que hacen poco caso de la letra, y los actores que la pronuncian de modo que casi no se les entiende... ¿De qué nace esto? ¿Por qué motivo se ha de despreciar una impresión tan grande como pudieran hacer música y poesia unidas?... Si la ópera se ha de reducir á un conjunto de versos indistintos ó inarticulados, para eso basta con la música instrumental. ¿Para qué se canta, si no se ha de entender lo que se canta?» (1).

Conste que el mismo Wágner, hablando del drama lírico, no ha dicho nada más oportuno, razonable y sensato. Por mi parte, á las razones expuestas por el ilustre literato español me atengo, siendo de lamentar que tan excelente oración resultase, como tantas veces sucede entre nosotros, un verdadero sermón perdido.

Tiempo es ya de dar remate á esta larga introducción. Lea, pues, el pío lector las páginas que siguen, siempre que lo crea oportuno y encuentre en ellas algún entretenimiento. Aunque no lo parezca, hay entre los diversos trabajos aquí coleccionados cierta unidad é íntima relación, en forma que se completan mutuamente, viniendo á formar una especie de historia algo deslabazada é inconexa de la música profana española durante las postrimerías del siglo décimonono y los albores del actual. Alguna vez—como verbigracia en los artículos *La guitarra española* y *Tomás Luis de Victoria*—he vuelto una mirada hacia atrás, con objeto de buscar consuelo en las glo-

(1) Vid: *Curso de Literatura Dramática*. Lección primera, (Madrid, 1839.)

rias y grandezas del pasado á las tristezas y sinsabores del presente. Quizás por esto pueda interesar á los curiosos. Inútil creo decir que cuanto escribo es una manifestación leal y sincera de mi modo de pensar y de sentir, y aunque pueda parecer como presumido ó pretencioso, no vacilaré en declarar que del conjunto se desprenden ciertas enseñanzas, hijas de la experiencia, que pudieran ser muy útiles y provechosas á más de uno. Si así fuera y no me engañase, esta sería la mejor finalidad de mi libro. *Intelligenti pauca.*

RAFAEL MITJANA

Stokholmo, Uppsala, Noviembre 1909.

Sobre la ópera nacional

Con los comienzos del siglo XX se han avivado, entre nuestros compositores, los deseos de crear la ópera española, creyendo realizar con esto lo ya conseguido por casi todos los pueblos cultos de Europa; es decir, cristalizar en una forma perfecta y definitiva las aspiraciones de nuestro teatro lírico. Empresa es esta altamente meritosa y loable. Aunque la ópera, incluyendo el drama lírico creado por los florentinos y renovado por Wágner, sea una de las manifestaciones inferiores del verdadero arte musical, pues en mi entender, el músico debe tratar de expresar sus ideales empleando únicamente los recursos propios de la música (considerando como tales la voz y la palabra), y prescindiendo de elementos externos y extemporáneos, comprendo que en los países latinos, donde todo sentimiento trata directamente de exteriorizarse, se haya elegido la forma de la ópera como tipo de expresión de la nacionalidad artística, dando de este modo la preemi-

nencia á un género que por su misma esencia representativa es más asequible á la generalidad de las inteligencias.

La música pura, *en sí*, se dirige únicamente al espíritu, y en esto estriba su singular y peregrina belleza, pues llega á expresar con extraordinario poder los diversos estados de un alma. El genio sobrehumano de Beethoven amplificó el marco y logró llevar la música pura á la colectividad pensadora, haciendo en sus admirables *Sinfonías* verdadera *música sociológica*, válgame la palabra; pero á pesar de todo, no obstante la portentosa belleza de aquellas casi divinas creaciones, quizá lo mejor de su obra, al menos lo más puro é íntimo, se encuentre en sus *Sonatas* y *Cuartetos*, sorprendente florecimiento de aquel espíritu heroico é inmortal. Los meridionales nunca hemos cultivado, es más, nunca hemos sentido semejante arte, en realidad dirigido á una escasa minoría, de forma y manera que, salvo en los primeros tiempos del Renacimiento, cuando se escribía *música religiosa*, siempre nos hemos contentado con ese arte reflejo, destinado á impresionar la mayoría, sin que en la obra creada vibrase y palpitara el genio de su autor.

En la reciente producción de los compositores españoles, escasísimas son las concepciones que tienen vida propia, y lo mismo puede decirse de tiempos pasados. Únicamente aquellos gloriosos artistas que llevaron los nombres augustos de

Victoria, Morales y Guerrero, por no citar más que esta gloriosa trinidad, escribieron obras bellas en sí, en las que atesoraron los más puros, nobles y generosos sentimientos de sus grandes almas. Como eran creyentes, y creyentes sinceros, se expresaron con toda libertad en el terreno de la música religiosa, pero nunca dejaron de ser eminentemente humanos, y si bien sus creaciones se dirigen á Dios, no por eso dejan de estudiar y analizar los arcanos y misterios de la conciencia. Individuos con personalidad propia, imprimían, en cuanto brotaba de su pluma, el sello característico de su genio y el marchamo aislador de su raza.

Por otra parte, nuestra patria posee también en sus cantos populares un riquísimo venero de inspiración, asimismo de carácter prietamente individual, y por esta razón de una originalidad extremada; y no se tome como mera fantasía el que aplique á esta manifestación de nuestra raza el epíteto de individual, en apariencia antinómico con el concepto popular que entraña la idea de generalidad, porque en los cantares de nuestro pueblo, la primera materia es altamente maleable y se transforma y modifica con ductilidad extraordinaria, amoldándose al espíritu de quien la maneja. Basta para convencerse de ello oír una misma melodía popular ejecutada por dos distintos individuos; bien fácil es darse cuenta de que, aun conservando incólumes sus rasgos originales, ha

variado en su intento expresivo. Es decir, que ha tomado algo de la personalidad de quien la interpreta.

De esta facultad de particularización dentro de la universalidad, cualidad preciosa y singular del canto popular, han nacido las distintas escuelas musicales que hoy existen. El artista, en plena conciencia de su propio valer, tomando la esencia primordial, ha creado sobre ella y ha dado forma plástica á cada una de aquellas manifestaciones. El tipo primitivo subsiste siempre, pero á través del temperamento que le ha infundido nueva vida. El canto popular, así transformado por obra y arte del compositor consciente, ha dado como consecuencia natural en Alemania, en Rusia, en Noruega, al *Lied*, primera manifestación de la música nacional en aquellos países.

Circunscribiéndonos á Alemania, donde la música nacional, en un período relativamente corto, se ha desarrollado bajo los más diversos aspectos, produciendo obras maestras en todos los géneros, si nos fijamos un poco podremos observar como el mismo *Lied* ha dado origen—puede decirse mejor—, ha sido el germen del drama lírico. La admirable partitura del *Freyhutz*, ¿qué es más que un *Lied* inmenso y maravilloso en que palpita toda el alma de un pueblo? Pero conviene aclarar un tanto el concepto. La transformación del canto popular en *canción artística* creaba ya una forma, que después el genio de la raza se en-

cargó de modificar poco á poco hasta darle mayor amplitud. De cantar un sentimiento único (la copla primitiva), sin apartarse no obstante del derrotero de la inspiración popular, pasó á cantar pequeñas historias en las que se manifestaban dos ó tres sentimientos encontrados, capaces de crear un conflicto (la narración popular, nuestros *romances* ó *tonadas*), y naturalmente, dentro aún de la forma del *Lied* unipersonal, se injertó el diálogo. Este hecho, tan inocente en apariencia, fué fecundo en resultados, pues gracias á él nació una nueva forma de drama lírico popular, no menos bella que aquella otra de intención filosófica y especulativa, creada por los contertulios del *Conde de Vernio*, deseosos de resucitar la tragedia griega. El mismo genio de *Wagner* no ha hecho más que fusionar ambas formas, acomodándolas al carácter alemán, que el nacionalismo es el verdadero objetivo de su revolución estética. Por esto puede decirse que ya en el *Lied* se hallaba virtualmente en potencia el drama lírico. Aquel portentoso *Erlkönig*, de *Schubert*, pongo por caso, está inspirado en los mismos fundamentos estéticos, no diré sólo que *Lohengrin*, sino que la inmensa y colosal tetralogía. La primera materia es la misma, la idea generadora idéntica; únicamente la forma externa se ha ido engrandeciendo poco á poco hasta rebasar los límites de la epopeya.

Entre nosotros nada de esto ha sucedido... ni

sucedirá. A decir verdad, nuestro *Lied* está todavía por crear, á pesar del magistral precedente que supone la interesantísima obra de nuestros vihuelistas y guitarristas de los siglos XVI y XVII. Pasada dicha época, salvo algún que otro arranque generoso, casi siempre malogrado por falta de ambiente, lejos de cultivar nuestros cantos populares, lejos de tratar de expresar sus sentimientos íntimos en formas individuales, buenas ó malas, que al fin y al cabo para comenzar todo podía ser útil, los maestros españoles desperdiciaron sus mayores energías, que es indiscutible que las tuvieron y aun las tienen, en imitar formas y modelos más ó menos discutibles, pero sancionadas por la moda, venidas del extranjero y casi siempre opuestas á nuestra peculiar idiosincrasia. Por seguir tal procedimiento es por lo que lisa y llanamente no hemos llegado á ninguna parte.

¿Llegaremos? Me parece que nunca, dada la falta de educación estética del público, de los aficionados y aun, lo que es más grave, de los compositores. *Para música vamos—dijo la zorra*, puede añadirse, repitiendo un añejo refrán. Es lo cierto que todo lo que se intente no dará resultados, estoy seguro de ello, pues ni escribiendo música amanerada, llena de lugares comunes y tópicos wagnerianos, como hacía *Chapt*; ni mistificando los cantos populares según procedimiento de *Caballero*; ni imitando las complejas sofisticaciones de los decadentistas belgas y franceses

como hace *Morera*; ni desvirtuando—*pasticciando*, como dicen los italianos—á los clásicos, conforme á un uso inveterado en *Vives*, se puede crear la música nacional. Para lograrlo hay que volver la espalda tanto á *Wagner*, prototipo del drama lírico alemán, como á la moderna escuela *verista* italiana, y bañarse en las sanas tradiciones de nuestro genuino arte español, que lo tuvimos, y bien glorioso por más señas.

Sólo *Pedrell* hasta ahora ha hecho música verdaderamente española en sus *Pirineos*, en su *Celestina* y en su *Conte l' Arnau*. Quizá por eso nadie le ha atendido en nuestra patria. Y si lo ha logrado, como todo el mundo culto lo reconoce, ha sido precisamente por seguir el camino que antes indiqué; que para penetrar en el sentimiento de una raza, no sólo falta conocer la cristalización de su ideal artístico en las obras de sus grandes genios, sino también saber escuchar el canto popular, al que *Herder* llamaba *la voz del pueblo*.

LOS PIRINEOS

LOS PIRINEOS

Trilogía lírica en tres jornadas y un prólogo, poema de Víctor Balaguer, música de Felipe Pedrell, estrenada en el teatro del Liceo de Barcelona el día 4 de Enero de 1902.

ESTUDIO CRÍTICO

I

Sin previos anuncios ni grandes reclamos, sin bombos ni platillos anticipados, se ha estrenado en Barcelona una obra musical que creo llamada á señalar una fecha gloriosa en la historia del drama lírico español. Refiérome á la hermosa partitura compuesta por Felipe Pedrell, honra de la cultura nacional, sobre el grandioso poema de Víctor Balaguer denominado *Los Pirineos*. Y no se crea que al juzgar este acontecimiento como de trascendental importancia para la música española, procedo á la ligera; antes al contrario, me apoyo en bases sólidas y seguras, puesto que la obra en cuestión ha podido ser—gracias á tristes azares—juzgada, apreciada y sancionada por la

crítica seria de Europa antes de haber sido presentada al público con todo el esplendor de su radiante y singular belleza.

Parece extraño, pero constituye una verdad fácilmente comprobable, el que á medida que la abundancia de medios de comunicación ha aumentado las relaciones entre los pueblos, éstos se han ido mostrando cada vez más celosos de manifestar en las artes los rasgos típicos constituyentes de su idiosincrasia. En efecto, en lo que á la música concierne, al comenzar el siglo XIX sólo existían dos nacionalidades artísticas, representadas por las escuelas llamadas italiana y alemana, y comenzaba á formarse en Francia un tercer grupo, ecléctico por excelencia, que había de constituir con el tiempo un término medio entre los dos primeros. Las antiguas escuelas flamencas y españolas, tan ricas y características, perdida la orientación primitiva é influidas por elementos extranjeros, habían acabado por refundirse dentro del arte alemán las primeras, y las segundas en el arte italiano. Pero á medida que avanzaron los tiempos, las gentes comenzaron á darse cuenta de que las teorías estéticas que informaban aquellas dos escuelas no respondían en absoluto á su modo de ser y de sentir, y buscaron, naturalmente, la satisfacción de sus legítimos ideales en ellos mismos, es decir, en sus cantos populares. De tal aspiración proceden todas esas tentativas más ó menos coronadas por el éxito,

pero siempre interesantes, que tanto han extendido la esfera de acción del arte musical. En Rusia la transformación se ha verificado con rapidez extraordinaria, y el impulso dado por Glinka con su *Vida por el Zar* primero y su admirable *Rusland y Ludmilla* después, se ha desarrollado hasta llegar á constituir una nueva escuela musical, á cuyo frente figuran artistas de tanta valía como Dargomyrsky, Mousozsky, Rimski-Korsakoff, César Cui y Borodine. Aunque en menor escala, lo mismo han hecho: en Polonia, Moniuzko con su hermosa ópera *Halka*; en Bohemia, Smetana con su deliciosa *Prodana nevasta* (La novia vendida) y Dvorzak; en Hungría, Erkel con su *Bank-Ban, Hunyadi-Lazlo* y *El rey Esteban*, y por último, en Noruega un grupo de artistas de primer orden, entre los que se encuentra el insigne Grieg, una de las más importantes personalidades del arte moderno. Aun más, en el Congreso musical celebrado en París durante la última Exposición universal llamaron sobremanera la atención los compositores finlandeses Sibelius y Mericanto, con sus concepciones tan características y llenas de profundo y delicado sentimiento.

En España, quizá antes que en ningún otro país, se había comprendido la necesidad de esta evolución del arte musical hacia los cantos del pueblo, sin que nadie se atreviera á realizarla. Al finalizar la décimaoctava centuria, el sabio jesuita valenciano Antonio Eximeno, á quien el entu-

siasmo de sus contemporáneos llamara el *Newton de la música*, formuló en su obra portentosa el siguiente axioma: «Sobre la base del canto popular debe construir cada pueblo su sistema artístico.» Pero las sabias doctrinas de este glorioso iniciador, así como las sustentadas por pensadores tan eminentes como sus compañeros los padres Arteaga, Juan Andrés y Javier Llampillas, no fueron aprovechadas, al menos entre nosotros. Pero afortunadamente la buena semilla fué recogida en luengas y extrañas tierras, y el mismo Wágner utilizó aquellas doctrinas para fundamentar su hermosa teoría del drama lírico.

Con extraordinaria clarividencia, el maestro Felipe Pedrell comprendió todo esto, vislumbrando el partido que podía sacarse de nuestros cantos populares, y siguiendo el derrotero señalado por los grandes maestros españoles del pasado. Dedicado al estudio de nuestro *folk-lore* y tras haber analizado á conciencia la producción inmejorable de los músicos de las escuelas de Sevilla, Toledo, Valencia y Cataluña, lleno su espíritu de amor hacia la patria, eligió el hermoso poema de Víctor Balaguer *Los Pirineos*, y en 1891, después de haber cimentado con toda solidez las bases de su grandiosa concepción, en el corto espacio de tres meses llevó á feliz término esa admirable partitura últimamente representada, y que artistas y escritores como Cui en Rusia, Moskowsky y el doctor Krebs en Alemania, De Casembroot y Van

der Straeten en Bélgica, Tebaldini y Bossí en Italia, Herwey en Inglaterra y Béllaigne, Lalo, Soubrés y de Curzón en Francia, señalan como el arquetipo de la nueva música española.

Para explicar claramente sus propósitos, el maestro Pedrell, antes de dar á luz su partitura, publicó un interesante opúsculo: *Por nuestra música. (Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional)*, en el que expone con toda exactitud su criterio sobre el particular. Comienza manifestando que para crear el drama lírico español no basta con tratar un asunto histórico ó legendario en el que los usos, las costumbres y las tradiciones de la tierra sean observadas con riguroso cuidado; ni tampoco el empleo del castellano; ni, por último, la simple intercalación de algunos cantos populares en la trama musical. Todos estos elementos reunidos sólo producirían un carácter aparente, puesto que para crear una escuela artística, verdaderamente nacional, no son suficientes la canción popular y el arte primitivo, sino que precisa recurrir al auxilio de la producción artística, que encarna con toda seguridad el alma nacional. El germen esencial y real de un teatro lírico que pueda juzgarse propio de una nación determinada y que constituya una manifestación artística, única, inconfundible con ninguna otra, se encuentra en la fusión de todos sus rasgos característicos; esto es, en la tradición genealógica, en el carácter persistente y general

de todas las manifestaciones artísticas homogéneas, en el uso de formas determinadas, propias al genio de la raza, á su temperamento y á sus costumbres, por una fuerza necesaria, fatal é inconsciente; en la expresión de los sentimientos, en el estudio de las manifestaciones que desarrollan estos elementos sin desvirtuarlos. De este modo, aunque no lo sea el sistema y el procedimiento, la fuente de inspiración será típica y podrá infundir vida á una obra de arte que pueda considerarse legítimamente nacional.

A tres grandes momentos de la historia de la música se remonta Pedrell para buscar puntos donde apoyar su ideal estético: al prefacio de las *Nuove Musiche*, escrito por Giulio Caccini y publicado en 1601; á las cartas dedicatorias del *Alcestes* y del *Paris y Helena*, de Gluck, impresas en 1769 y 1770 respectivamente; al hermoso libro *Ópera y Drama*, de Ricardo Wágner, que fué dado á luz en 1852.

Repetir aquí en qué consisten las teorías expuestas en semejantes documentos me parece inútil, puesto que son conocidas por cuantos de música se ocupan. No obstante, señalaré que para Pedrell el gran fundamento se encuentra en la necesidad de dar vida á una nueva forma de arte en que la música no represente más que uno de los elementos que deben concurrir á la formación del drama lírico. Este principio ha sido ya aplicado de modo magistral por Wágner, y sus

obras demuestran con cuánta eficacia lo ha servido. En efecto, poesía, mímica, pintura, son factores que en el drama lírico wagneriano no deberían separarse nunca, ya que contribuyeron á formar con la música un todo orgánico. Pero donde Pedrell comienza á manifestarse original, típico, prietamente español, es en la manera con que consigue que en su drama lírico, á más de los elementos citados, concurren como factores principalísimos la tradición popular y la tradición artística que señalan y distinguen á la España musical. Así como la escenografía y los trajes deben expresar el carácter de la época cantada en el poema puesto en música por Pedrell, así la trama sinfónica debe llevar el sello nacional—tal es la teoría del maestro—y contribuir á completar, con su mágico poder expresivo, el grandioso cuadro del drama lírico español.

Tales son los pensamientos del compositor, de quien Moszkowsky ha podido decir en el *Berliner Tageblatt*, estudiando precisamente la trilogía *Los Pirineos*: «Estos esfuerzos se han de tomar muy en serio. Según las pruebas que tengo á la vista, trazan los primeros surcos en un suelo que por largo tiempo ha permanecido sin cultivar, y que contiene en su seno innumerables gérmenes que prometen un gran florecimiento. Al frente de esta escuela figura Felipe Pedrell, artista cuyas obras darán mucho que hablar al mundo musical contemporáneo. Atendiendo á sus inicia-

tivas en pro del arte de su patria, y considerando que lucha con fervor y actividad, yo le llamaría el *Wagner español*.» ¿Qué añadir á declaración tan terminante?

Sólo dos palabras. Que Pedrell ha realizado por completo su programa estético en la obra que fué estrenada el 4 de Enero de 1902 en el teatro del Liceo de Barcelona, y á cuya representación tuve la suerte de asistir.

En los siguientes artículos podré demostrar cómo los *cantos populares*, la *polifonía vocal*, la *melopea mozárabe*, los *fabordones*, la *salmódia*, es decir, todo lo que constituye la esencia musical de nuestra patria y sus manifestaciones artísticas, han sido utilizadas por el ilustre maestro para crear su robusto y grandioso drama lírico *Los Pirineos*, piedra fundamental, según mi leal saber y entender, de la nueva escuela musical española.

II

Un poco de historia

Cuando hubo terminado su obra, el maestro Pedrell se trasladó á Madrid con el propósito de presentarla al teatro Real. Los empresarios del regio coliseo tenían por entonces la obligación de estrenar anualmente una partitura de autor español, y aunque esta cláusula del contrato, verdaderamente importante para el arte nacional, no se cumplimentaba con rigurosa exactitud, al menos alguna que otra vez permitía que se produjesen bajo el amparo oficial las lucubraciones más ó menos acertadas de nuestros compositores.

El insigne artista tenía la plena conciencia de haber compuesto un trabajo altamente característico y eminentemente español y quería que viese la luz pública en la capital de España. Confiaba que la publicación de su importante manifiesto estético, el notable folleto *Por nuestra música*, había llamado la atención y despertado la curiosidad de los inteligentes acerca de sus teorías, y esperaba ser tratado con la consideración y respeto que le parecía merecer toda una vida dedicada al

trabajo. Pero ya es sabido en demasía la escasa, ó por mejor decir, ninguna importancia que entre nosotros se concede á las cuestiones artísticas. Nadie se tomó el trabajo de leer el notable y erudito manifiesto, y el maestro llegó á la villa y corte sin que ningún periódico se hubiera ocupado ni de su persona ni de sus obras.

Tres fuimos los únicos que en los primeros tiempos concedimos todo su valor á la hermosa partitura de *Los Pirineos* y á la ilustre personalidad de su autor. Don Gabriel Rodríguez, músico tan notable como hacendista, ingeniero y jurisconsulto eminente; el padre fray Eustoquio de Uriarte, uno de nuestros más preclaros críticos musicales, y quien las presentes líneas escribe, modesto aprendiz, que á la sazón hacia sus primeras armas literarias, y á quien el cielo ha concedido ser el único de los *pedrellistas* de primera hora que ha visto realizado el fin con tanto afán y constancia perseguido: la representación de la primera obra musical verdaderamente española, escrita en nuestro tiempo.

Inútil creo decir que los tres, con nuestros diferentes medios de acción, trabajamos cuanto pudimos en pro de la hermosa causa que había llegado á entusiasrnos. Preciso es reconocer que bien poco obtuvimos. Luchábamos contra la apatía y la indiferencia, ya que no contra la envidia y la ignorancia. *Los Pirineos* habían sido aprobados por la Academia de San Fernando y

admitidos por la empresa del Real. Hasta llegaron á figurar en el cartel de abono repetidos años. Desgraciadamente hubieron de ceder el puesto á creaciones de tan baja estofa como *Pagliacci* de Leoncavallo, *Manon Lescaut* de Puccini, y aun á otras obras de más escaso y relativo valor.

No obstante, nuestra desinteresada campaña despertó, como era natural, toda clase de recelos, y no faltó quien sin comprender los altos ideales que defendíamos, arremetiera despiadadamente contra nosotros. El ingenioso Peña y Goñi nos trató con marcada dureza en una amena crónica publicada en *La Época* y titulada *Cuatro soldados y un cabo*. Como era natural, el cabo representaba á Pedrell, y los soldados (sólo había tres, pues en realidad faltaba el cuarto) nosotros, los primeros *pedrellistas*. La verdad del caso es que aquella desentonada salida del donoso escritor de tauro-maquia y *pelotarismo* obedecía á que el notable crítico musical francés Mr. Albert Soubies acababa de publicar un interesante opúsculo, *Musique Russe et Musique Espagnole*, en el que trazaba un interesante paralelo entre la naciente escuela musical de nuestra patria y la interesantísima manifestación estética creada en el imperio moscovita por aquellos eminentes artistas llamados Dargomyzky, Rimski-Korsakoff, Moussorgsky, César Cui, Borodine y Balakirev. Al tratar de Pedrell, Mr. Soubies recordaba á sus prosélitos, y no citaba entre ellos á Peña y Goñi, que á decir verdad

nada había hecho hasta entonces en pro de la causa. Despechado sin duda por tan injusta omisión, el escritor español arremetió contra nosotros, acometiéndonos con la crónica aludida, tan inofensiva como ingeniosa, con la que pretendió en vano ponernos en evidencia, no saliendo á fin de cuentas, por la sencilla fuerza de los hechos, muy bien parado de la contienda entablada.

He querido recordar estos incidentes en los presentes momentos, por creerlos de algún interés para la historia íntima de *Los Pirineos*. Además sería una falta imperdonable en mí no mencionar en el presente trabajo á don Gabriel Rodríguez y al padre fray Eustoquio de Uriarte, inteligencias privilegiadas que tanto bien hicieron á la santa causa del arte nacional, y cuya pérdida en las actuales circunstancias es más de lamentar que nunca.

Otro de los que bien pronto se afiliaron á la nueva doctrina fué Antonio Noguera, inteligente compositor y crítico que puso término á la polémica suscitada por Peña y Goñi con un graciosísimo y chispeante artículo, publicado en Palma de Mallorca. Tampoco dejaron de causar cierto efecto las delicadas composiciones de Enrique Granados, discípulo predilecto del maestro, que ponía en práctica sus doctrinas y escribía sus deliciosas *Danzas españolas*, concepciones encantadoras y de primer orden, llenas de gracia, lozanía y frescura. Todo esto sin contar algunas otras

personalidades que paulatinamente venían á engrosar nuestro modesto grupo. Como se verá, siguiendo á tal paso, el cabo iba bien pronto á convertirse en capitán y á tener á sus órdenes una verdadera compañía de fieles y convencidos prosélitos.

No obstante, las cosas marchaban de mal en peor. A la arruinada empresa Michelena, que gobernaba el teatro Real, sucedió la empresa Rodrigo, que fracasó también, y para colmo, al concederse el regio coliseo al nuevo empresario, gracias á hábiles intrigas, se suprimió del pliego de condiciones la cláusula que obligaba á representar en cada temporada una ópera de autor español. El gobierno se manifestaba, como de costumbre, ansioso de proteger el arte nacional, y la única esperanza que nos quedaba se desvaneció por completo.

Pedrell en tanto se había establecido en Madrid, y si no alcanzaba la gloria popular, su extraordinario saber le hizo granjearse el respeto y la consideración del público culto. Por entonces la Academia de San Fernando le abrió sus puertas, y el maestro comenzó su admirable labor de vulgarización, difundiendo con singular constancia la historia de la música española desde su cátedra del Ateneo. La partitura de *Los Pirineos*, el material necesario para su ejecución y los instrumentos especiales, contruidos por cuenta del autor en la casa Mahillon, de Bruselas, yacían

olvidados en uno de los almacenes del teatro Real, y Dios sabe el trabajo que costó recuperarlos cuando hicieron falta.

Por ventura, si las cosas no podían marchar peor en la capital de España, del extranjero recibíamos continuamente noticias que nos alentaban.

El folleto *Por nuestra música* y la partitura impresa de *Los Pirineos* habían causado honda impresión en el mundo musical, y los más conspicuos críticos de Europa comenzaron á manifestar la favorable impresión que les merecía la obra y las ideas estéticas que la informaban. Uno tras otro fueron llegando á nuestras manos los documentados estudios de De Cassembroot, Alejandro Mozkowsky, Rud. Berger, César Cui, Arthur Herve, Carlos Kobs, Van der Straeten, Albert Soubies y tantas otras celebridades de la crítica europea, que con unanimidad pasmosa reconocían la existencia de una nueva escuela nacional, en extremo original y característica. El cabo y los cuatro soldados tenían fuera de España lucida escolta de generales.

Durante el mes de Agosto de 1896, se celebraron en Bilbao importantes fiestas musicales, entre las que se contaba la reunión de un Congreso internacional, encaminado á la *reforma de la música religiosa*. La idea había sido patrocinada por el ilustre musicólogo señor marqués de Pidal, y para su realización se congregaron en la capital

de Vizcaya personalidades tan salientes como Vincent d'Indy, el joven jefe de la moderna escuela francesa; Carlos Bordes, el simpático director de la *Schola cantorum* de París; Paul Vidal, celebrado autor de la ópera *Guernica*; Gailhard, director de la Gran Ópera de la capital de Francia; el insigne virtuoso Francis Planté, Tebaldini, el notable artista italiano, entonces maestro de la Capilla Antoniana de Padua y después director del Conservatorio de Parma; todo esto en representación de Francia é Italia, que por nuestra patria acudieron los maestros Monasterio, Bretón, Zubiaurre, Santisteban, Arín, Barrera y algunos otros que no recuerdo, sin contar al eminente pianista Tragó. Pedrell, por su parte, á título de fundador de la Capilla Isidoriana de Madrid, fué uno de los principales organizadores de tan hermosa fiesta.

Por la noche, cuando habíamos terminado nuestros trabajos, compositores y críticos solíamos reunirnos para hacer música y charlar de arte. Como puede suponerse, sobre todo en el grupo de los maestros extranjeros, durante aquellas interesantes asambleas mucho se trató de *Los Pirineos*, y Tebaldini salió tan entusiasmado de los fragmentos que pudo oír de la obra, que no quiso marcharse sin llevarse á Italia una partitura de la grandiosa concepción. Pocos meses después, en unión del maestro Bossi, director del Liceo Benedetto Marcello de Venecia, escribía al

autor pidiéndole la autorización necesaria para ejecutar en los conciertos de aquella academia el hermoso prólogo de la trilogía lírica.

Concedido el permiso, ambos maestros trabajaron con ahinco y entusiasmo, y al fin y á la postre, en la noche del 13 de Marzo de 1897, la admirable página musical que sirve de proemio á *Los Pirineos*, interpretada á las mil maravillas por los 300 socios del Liceo Benedetto Marcello, obtenía en Venecia un éxito verdaderamente extraordinario (1). Pedrell, que asistió á las tres audiciones que de su obra se dieron, fué ovacionado por un público entusiasta que le aclamó como compositor de primerísimo orden.

No contento con esto, Tebaldini se dedicó á analizar detenidamente el resto de la partitura, y resultado de su trabajo fué la publicación de un interesante estudio crítico, insertado en la erudita *Rivista Musicale Italiana* (año de 1898) en el que

(1) He aquí copia del telegrama que recibí el día 14 de Marzo, dándome cuenta del concierto: «Venecia, 13 Marzo (11 noche).—Ejecución del prólogo de *Los Pirineos* por los 300 socios del *Liceo Marcello*, verdaderamente espléndida. Éxito entusiástico. Auditorio aclamó toda la obra, especialmente el coro de la corte de amor y el de los guerreros de Pedro III de Aragón, vencedores en Panissaro: el *Alleluia* final fué repetido entre grandes ovaciones. El público entusiasmado aclamó largamente al maestro Pedrell entre calurosos aplausos y demostraciones de aprecio. El prólogo se repetirá mañana 14 y el próximo miércoles.—*Enrico Bossi*.—*Giuseppe Tebaldini*.»

exponía las doctrinas estéticas del maestro y la singular eficacia de su obra. El folleto del reputado musicógrafo italiano merece ser leído y constituye un documento de gran importancia para el proceso de nuestro arte, puesto que Tebaldini confronta y compara *Los Pirineos* con otras partituras originales de maestros españoles, ya representadas en nuestra patria.

Al regresar Pedrell de Venecia, el Ateneo de Madrid organizó una velada en su honor, y en ella hablaron oradores tan eminentes como don Segismundo Moret y don Gabriel Rodríguez, y se ejecutaron varios fragmentos importantes y característicos de la hermosa partitura. La simpática fiesta dejó gratos recuerdos, pero no ejerció la menor influencia sobre la empresa del teatro Real, que seguía como de costumbre entregada á un *soi-disant* wagnerismo, lo que resulta disculpable, y supeditada por completo—cosa que no tiene

Con posterioridad, diferentes fragmentos de *Los Pirineos* han sido ejecutados en los conciertos de la *Schola cantorum* de París y en las fiestas *felibres* de Montpellier y Toulouse, bajo la dirección de Carlos Bordes. El 16 de Enero de 1907, una nueva audición del citado prólogo era ejecutada en La Haya, por la famosa sociedad para fomento del arte musical (*Bevordering der Toonkunst*). Con dicho motivo fui invitado á escribir un folleto presentando á la obra y á su autor, que fué impreso en la capital de Holanda. Últimamente las partituras de *Los Pirineos* y de *La Celestina* han sido minuciosamente estudiadas en la clase de estética de la música (curso de 1908-1909) del Conservatorio de Munich.

perdón—á los caprichos é imposiciones de las poderosas casas editoriales de Milán.

Mas en Italia no ocurrió lo mismo, y cuantos en aquel país se ocupan del arte serio en todas sus manifestaciones concedieron la debida importancia al éxito de Venecia. Hasta se llegó á hablar de que la obra fuera representada en el *Teatro de la Scala*, y hasta se entablaron negociaciones para ello, que fracasaron por las intempestivas exigencias del editor español. El mismo Mascagni, en su notable conferencia *Il testamento del secolo*, habló con entusiasmo de la magna obra del maestro Pedrell, reconociendo y proclamando la indiscutible novedad de su sistema y de sus procedimientos. Algo análogo hizo el eminente crítico Amintore Galli al tratar de la ópera moderna en su monumental y erudita *Estetica della Musica*. Por último, no hace aún un año que uno de los maestros de la crítica francesa, el eminente Camille Bellaigue, publicaba en la importante *Revue des Deux Mondes* un notable trabajo sobre el mismo tema, en el que reconoce que ninguno de los modernos músicos franceses había llegado á realizar una obra tan característica y original como la del compositor español, y terminaba invitándolos á seguir tan loable ejemplo y á volver sus miradas hacia la *música natural*, hacia los cantos del pueblo.

Cuando ya desconfiábamos de que *Los Pirineos* llegasen nunca á ser representados en Espa-

ña, la junta de propietarios del teatro del Liceo de Barcelona tomó el buen acuerdo de exigir al empresario Bernis que en la presente temporada pusiera en escena la obra de Pedrell con todo el aparato que su presentación exige.

Gracias á esta iniciativa, se ha realizado al fin lo que desde hace cerca de diez años deseábamos con tanta impaciencia, es decir, que llegase la hora en que pudiéramos exclamar llenos de alborozo:—¡Gracias á Dios que ha nacido la verdadera ópera española!

III

Prólogo

Alma Mater

Ya estudiadas las ideas que le inspiran y hecha la historia de sus vicisitudes, creo oportuno proceder al análisis de la hermosa producción artística que me ocupa. Obra de vastísimas proporciones, que participa tanto del carácter del poema épico como de los rasgos propios del drama, la acción que desenvuelve—toda la epopeya aragonesa que comprende desde la terrible y fatal derrota de Muret hasta el triunfo definitivo de Pedro III de Aragón sobre los enemigos de la patria—abrazaba un período de más de veinte años, y se divide en un prólogo, en el que el *bardo de los Pirineos* canta las glorias de sus queridas montañas, y tres partes tituladas respectivamente: *El conde de Foix*, *Rayo de Luna* y *La jornada de Panisars*. Aunque los tres episodios se completan formando un conjunto perfectamente armónico de singular trascendencia, cada uno de ellos constituye un todo homogéneo, por lo que me parece conve-

niente estudiarlos por separado, sin perjuicio de indicar de paso la íntima relación que entre los tres existe.

Precede al drama propiamente dicho un prólogo, inspirado sin duda alguna en las tradiciones del teatro clásico, que viene á ser una especie de síntesis grandiosa de lo que después ha de suceder. *Alma Mater* es su nombre, y en su acción, por demás sencilla, todos los elementos que han de concurrir á la realización del drama lírico van apareciendo poco á poco, obedeciendo á la evocación del poeta. Mas conviene proceder con método y exponer el desarrollo del poema, comentado por la música, de un modo sistemático, con la esperanza remota de poder llegar á hacer comprender á mis lectores algo de la inefable belleza que se percibe y aprecia en la audición de la espléndida obra.

Sin preludio ni preparación alguna, tras la cortina resuena una extraña y solemne tocata entonada por la banda de *tubas* y *buccinas*—reproducidas de los antiguos instrumentos romanos y construídas especialmente para la ejecución de este importantísimo motivo—, compuesta de seis acordes tonales en extremo característicos, que reproducen la armonización del *Alleluia* final. Extinguida la última nota de la imponente llamada, la orquesta expone un tema importantísimo destinado á representar la idea de la patria, y en el que se manifiestan ya claramente las teorías y los

procedimientos propios del insigne maestro, puesto que este fragmento tiene una armonización propia de ciertos pasajes polifónicos antiguos, y para comprobarlo Pedrell indica dos precedentes muy interesantes: un *Benedictus* del famoso maestro valenciano Ginés Pérez y el admirable madrigal *Alle rive del Tebro*, del gran Palestrina. Pero no obstante, el autor de *Los Pirineos* se conserva completamente original, dado que procede amplificando y transformando la primitiva fórmula armónica y fijándole una forma definitiva, en modo y manera que la puede utilizar como progresión ascendente de tono en tono, con lo que da extraordinario relieve á distintos pasajes del prólogo.

Al comenzar el poema, nos hallamos en un alto valle de los Pirineos, la niebla lo invade todo, pero desvaneciéndose lentamente con el amanecer, va dejando entrever poco á poco los lugares más importantes y celebrados de la inmensa cordillera. Ya es el desfiladero de Roncesvalles, ya la peña de Uruel y su monasterio de San Juan, ya el castillo de Foix, ya el de Montsegur, ya el Canigó, ya la Maladetta; todos lugares señalados por la tradición ó por la historia. En tanto el bardo de los Pirineos, guardador de sus tradiciones y cantor de sus glorias, siguiendo añeja costumbre ha pedido la venia del público, rogándole que escuche la triste historia de los males que puede engendrar el odio entre los hombres. Á sus mági-

cos acentos la vieja leyenda revive, y nos encanta con mágicos efluvios de poesía. La voz melodiosa dice una melopea inspirada y sentida que una orquesta altamente sugestiva comenta y subraya. Á la evocación responden los genios del pasado, y allá lejos, muy lejos, perdidas entre las cumbres y escondidas entre la niebla, resuenan las voces de los frailes, primitivos pobladores de las alturas, que entonan himnos al Creador; de las damas y trovadores, que reunidos en amorosa corte cultivan tradiciones de gentileza y bizarría; de los fieros almogávares defensores de la patria y enemigos de todo lo extranjero.

Las tres páginas musicales son de todo punto admirables. La primera, inspirada en un *fabordon* de fray Tomás de Santa María, publicado en el libro *Arte de tañer fantasia*, en Valladolid en 1565, sorprende por su severidad majestuosa, constituye un trozo polifónico de primer orden; la segunda, que se escuchará amplificada en el primer acto, es una maravilla de elegancia y gracia; la tercera, valiente, inspirada, llena de vehemencia ardiente y apasionada, viene á ser una especie de *Marsellesa* triunfal y gloriosa, un himno á la libertad, en cuyas notas vigorosas palpita el espíritu de los fieros hijos del Pirineo, terribles en Panisars cuando luchan con Felipe el *Atrevido*, é indomables en Zaragoza y en Gerona cuando combaten á Napoleón, idénticos á través de los tiempos, conservando sus rasgos característicos,

amantes de la tierra nativa y enemigos de todo cuanto venga de allende la frontera.

Otra inspiración admirable se manifiesta cuando el bardo divisa las ruinas del castillo de Foix, y recuerda el gallardo y valiente mote de sus poseedores: «Tócame si te atreves.» El maestro expresa la frase con un motivo soberbio, de singular eficacia expresiva, que será uno de los temas principales de la obra. Formado por tres únicas notas, marcado con el sello del arte popular, se impone desde el primer momento é impresiona hondamente.

Pero los tiempos de gloria y esplendor pasaron. La Inquisición romana combatió rudamente el espíritu de los trovadores preconizadores de todo libertad, y las gentes de Roma, auxiliadas por los franceses y Simón de Montfort, lo han destruído y asolado todo. Nada queda sino ruina y desolación. La patria ha muerto, cuando el himno de los vencedores de Panisars se eleva entusiasta y vibrante. Se ha obtenido el desquite de Muret: los franceses y los romanos huyen en desbandada, Aragón y Cataluña son libres nuevamente, y pueden empezar á trabajar en la gran obra de la unidad nacional.

Y el bardo, con la inspiración del poeta, lo adivina todo. No llora las tristezas pasadas, sino celebra las glorias del porvenir, y lleno de fe y santo entusiasmo vuelve á encararse al auditorio para dirigirle frases de concordia y de esperan-

za, aconsejándole que huya del odio entre los hermanos y que busque la paz en el amor. Entonces, agrega, cantarán los montes y los valles *Alleluia*, y la orquesta, cogiendo el tema de la patria en una progresión ascendente, lo desarrolla y amplifica de modo maravilloso. Como «cadencia transitoria», se repite la tocata de los Pireneos, y á su conjuro todos los espíritus de la raza ibera entonan el motete del Sábado de Gloria:

*O filii et filiae
rex caelestis, rex gloriae,
morte surrexit hodie.
¡Alleluia!*

No existen en el teatro lírico moderno muchas páginas de mayor belleza. El sol lo ilumina todo, la niebla se ha desvanecido por completo, y ante nuestros ojos se extiende en toda su maravillosa grandeza el panorama de la cordillera pirenaica, barrera infranqueable del suelo de la patria. Las cumbres cubiertas de nieve reverberan á los rayos solares, y en la diáfana atmósfera de las primeras horas de la mañana se divisan las ciudades y las villas, los valles y las peñas, los lagos y las cascadas, los castillos y las abadías, los bosques y los prados, y de todas partes, en las alturas y en los abismos, en el cielo y en la tierra, al Norte, al Este, al Sur y al Oeste, resuena el himno de triunfo, y á un coro responde otro coro, y el órgano difunde sus notas sonoras, y las campanas

repercuten en el aire, y las *trompas* y *buccinas*, dominándolo todo, imponen nuevamente con maravilloso esplendor la tocata solemne y severa de los Pirineos.

Como rasgo de audacia en la instrumentación, que produce extraordinario efecto, merece citarse la forma en que el maestro emplea la batería de campanas, en el repique solemne que acompaña la grandiosa progresión del *Alleluia*. Recuerdo que en uno de los postrimeros ensayos, el señor Goula, que dirigía la orquesta, interrogó á Pedrell sobre el particular, rogándole indicase las notas que habían de ser ejecutadas, pues no se hallaban determinadas en la partitura manuscrita. El gran artista, que tenía su plan perfectamente madurado, contestó que lo pensaría, y el ensayo dió comienzo. Al llegar el momento en cuestión, el propio Pedrell hizo resonar libremente la batería, que ejecutó un alegrísimo y triunfal *carillón* en nada sujeto á la armonización del motete, de manera que venía á constituir una especie de pedal potentísimo que sirve de fondo al gigantesco cuadro, dándole extraordinaria animación y brillantez. En un principio, vivamente sorprendidos, creímos los asistentes que se trataba de un error, pero bien pronto comprendimos todo el valor y la novedad de aquel inesperado efecto, del que no conozco más que un precedente en el arte moderno, el admirable epílogo de *La vida por el Zar* de Glinka, que quizá pudo servir al maestro español de pun-

to de partida. Y conste que el compositor ruso, por una especie de pie forzado, se limitaba á reproducir el repique de las campanas del Kremlin de Moscou en la fiesta solemne de una coronación. En tanto que Pedrell, mucho más valiente y atrevido, se ataca á constituir un poderoso pedal sonoro que en apariencia rompe con las más elementales leyes de la armonía—puesto que cada campana al vibrar nos hace oír, no sólo una nota determinada, sino toda una sucesión de armónicos naturales—y que en realidad produce la más extraordinaria impresión que puede imaginarse.

Tan grandiosa página sólo pudo ser realizada por un verdadero genio, que reuna á una inspiración divina un portentoso dominio de la técnica de su arte. Pedrell ha conseguido el efecto justo, y el prólogo de su obra forma una de las creaciones más importantes del arte contemporáneo. Resulta tan inmensa, que al escucharla sin tener conocimiento de lo que sigue, se piensa involuntariamente en aquella puerta que, según nos cuenta Diógenes Laercio en sus *Noches áticas*, hicieron edificar los habitantes de Myndos, y que era tan hermosa y grande que hacía temer que la población entera se saliese por ella.

IV

Primera parte

El conde de Foix

Afortunadamente, con el prólogo de *Los Pirineos* no ocurre lo mismo que con la famosa puerta de Myndos. La ciudad excede al pórtico que le sirve de ingreso, y la concepción pedrelliana continúa desenvolviéndose con igual amplitud de formas é idéntica elevación de conceptos.

La primera jornada de la trilogía se desarrolla en el castillo de Foix, por los años de 1218. Ramón de Miraval y Sicart de Marjevols, dos trovadores provenzales—el uno, tipo de los poetas galantes y afeminados, en tanto que el otro representa la poesía guerrera y ruda—desterrados de Provenza, han buscado un refugio en el castillo. Una tarde de otoño, contemplando el cielo encapotado, presagiador de tempestades, conversan de los males de la patria y de la pérdida inminente de todas las libertades conquistadas. Se refiere que el conde de Foix, último caudillo de la santa causa, es prisionero del rey de Francia, y en tanto que

en Montsegur sus fieles huestes sostienen formidable cerco, otro enemigo aun más encarnizado si cabe, el Santo Padre, ha enviado uno de sus legados para que se posesione del solar de su familia. La condesa seguramente no podrá defender el castillo. Tan sólo la acompañan damas, poetas, músicos y juglares. Sin embargo, Ermesinda de Castellbó es mujer decidida y valerosa, y además, no hay por qué temer: la leyenda refiere que la vieja torre de los Foix es inexpugnable. Cierta día, tras tremebundo asedio, las gentes de la fortaleza iban á rendirse, cuando las losas del pavimento se alzaron por sí propias y dieron paso á los muertos de la familia enterrados en la cripta sepulcral, y aquellos guerreros fantasmas rechazaron al enemigo y libertaron el castillo. La condesa conoce la antigua conseja y tiene confianza. Espera que, si es preciso, el milagro se repetirá, y en tal seguridad ordena que se enciendan los salones, y se dispone á presidir la velada, en que se verificarán conforme á tradicional costumbre juegos variados y una corte de amor. Celébrase la fiesta. Los juglares y juglaresas bailan sus danzas, los mímicos representan sus farsas primitivas y los trovadores cantan *Lais*, *Tenciones* y *Serventesios*. También comparece *Rayo de Luna*, una criatura extraña é interesante, en quien vive y palpita durante toda la obra el alma inmortal de la patria. Por un detalle de exquisito patriotismo, lo mismo Balaguer que Pedrell quisieron que el simbólico

personaje, enamorado de los Pirineos y ardiente defensor de sus libertades, fuese encarnado en una morisca hija del rey de Granada, que según mencionan las viejas crónicas, quedó cautiva en la batalla de las Navas de Tolosa, pasando después á Provenza con las huestes del arzobispo de Narbona. Rayo de Luna canta una bellísima leyenda denominada *La muerte de Juana*, y esta Juana, según dice la condesa, es la patria, víctima de la Inquisición y el rey de Francia. Á sus trágicos acentos se enardece el espíritu de los trovadores, y Sicart de Marjevols entona el famoso *Serventesio*:

¡Ay Tolosa! ¡Ay Provenza!
¡Ay Carcasona y Beziers!
¡Ay patria mía querida,
quién te ha visto y quién te ve!

Todos los circunstantes acompañan al cantor, y cuando su entusiasmo llega al mayor grado de exaltación, aparece el cardenal legado, seguido de sus tétricas y fatídicas mesnadas. Seguro de su poder, ordena y amenaza. La tempestad, que al comenzar el acto se hacía presagiar, estalla en todo su pavoroso esplendor, como si la voz del cielo quisiera vigorizar los anatemas de su representante. Ante la terrible fórmula de excomunión, los habitantes del castillo se humillan, y en este momento un viento huracanado rompe las vidrieras del salón y extingue las luminarias. La cólera del cielo se patentiza, y todos despavoridos caen de

rodillas. El cardenal legado triunfa, pero por un breve instante, puesto que el esperado milagro se realiza, las losas se levantan y por el subterráneo penetra, seguido de sus huestes, el propio conde de Foix, que plantando su bandera junto al enviado de la Iglesia, entona triunfalmente su orgullosa divisa: «Foix por Foix y por Foix, Foix y Foix siempre.»

Musicalmente, este acto constituye un acabado modelo de música caballeresca y elegante, en el que Pedrell hace alarde de su portentosa erudición. Y lo notable es que siendo siempre su música propia del sabio y del arqueólogo, resulte también artística, mostrándose siempre fresca, lozana é inspirada. La escena de la corte de amor, que por su carácter presenta cierta analogía con el concurso de los bardos en *Tannhauser*, me parece que le es superior en cuanto á la variedad. En ella escuchamos las más delicadas y bellas melodías, himnos de guerra y poéticas leyendas, galantes diálogos y amorosos romances. Cada cual hace alarde de su ingenio y gallardía, y al ver tal conjunto de juventud y vida se recuerdan aquellas elegantes reuniones de Florencia que tan bien nos describe Bocaccio.

Con sobrada razón dice el erudito Amintore Galli en su notable *Estetica della Musica* que toda esta bellísima escena, y en especial los deliciosos *bailables*, son prueba de que Pedrell es un músico verdaderamente insigne. Sin duda alguna, en

dicho episodio de los *Juegos* el maestro se coloca al lado de los mejores compositores de música instrumental que han cultivado el género llamado pintoresco y descriptivo.

El coloquio amoroso entre Brunisenda y Miraval es delicioso. El carácter del trovador galante está expresado de modo magistral, y aquel derroche de ingeniosos discreteos y alambicadas sutilezas se desarrolla sobre un acompañamiento lánguido y voluptuoso. Esta es la única página amorosa que se encuentra en toda la trilogía, y no puede soñarse nada de más exquisita y refinada delicadeza. Á continuación el sentimental trovador, invitado á decir alguna balada, narra con voz ligera y poético acento, sobre una melodía llena de vaga tristeza y sonriente piedad, la famosa leyenda de aquella esposa infiel á quien el ultrajado esposo dió á comer el corazón del fiel y rendido amante, y el trovador sensible refiere la espantosa tragedia con deliciosa ingenuidad, sin alterarse ni conmovirse. Con estos dos fragmentos queda delineado y definido hasta la perfección un tipo artístico. No puede hacerse más en música.

Á la leyenda patética sucede el *Serventesio* heroico, en que Sicart de Marjevols deplora los males de la patria. Aquí nuevamente Pedrell hace gala de sus grandiosas dotes, demostrando una vez más la extraordinaria eficacia de sus teorías estéticas. Pero donde el arte debido á la inspiración popular llega á lo sublime, es en cuanto canta

y dice esa admirable creación de Rayo de Luna. Su entrada causa extraordinaria impresión, y es que su presencia entre aquellas gentes artificiosas y complicadas trae no sé qué perfumes de vida, de la verdadera vida primitiva, en comunión con la Naturaleza, libre en absoluto, casi salvaje. Tipo verdaderamente divino, aporta la poesía de los campos al salón, y á su voz melodiosa el alma de la tierra renace, y no sólo el alma de Aragón y Cataluña, sino la de Castilla y Andalucía. Esa es la música propiamente nuestra, la de nuestras tradiciones seculares, la que nos legaron los árabes, la que tiene todos los refinamientos orientales y todas las grandezas ibéricas, la que late en nuestros corazones y en nuestra sangre, porque constituye esa peculiar levadura característica de que los italianos defensores de Palestrina acusaban á los músicos españoles, aquel «sangue moro» que echaban en cara al inmortal Victoria. Aquí triunfan por completo las teorías del gran maestro cuando dreconiza: «la imperiosa y valiente musa popular, la admirable música natural», aquella que dice á los oídos del sabio y del artista: «No escudriñes en los libros y no te ahogues en la ciencia. Sólo yo soy el arte puro. Sólo yo soy la música verdadera.»

Y no quiero extenderme más sobre el primer acto de la trilogía, que harto largo y difuso he sido ya, sin poder llegar á expresar toda la ardiente admiración que me inspira la hermosa é impor-

tante partitura que estudio. No se crea, sin embargo, que puedan encontrarse deficiencias. La obra es de una sola pieza, y en todos sus detalles igualmente bella. Grande en el conjunto y deliciosa en sus partes, que en este acto á más de las bellezas citadas deben recordarse el *raconto* de la leyenda de Foix hecho por Sicart y los característicos bailables y los recitados, siempre altamente expresivos, y la grandiosa escena final. Todo, absolutamente todo; que los verdaderos genios, cuando aciertan, y en esta ocasión Pedrell ha acertado por completo, realizan la obra de arte en forma perfecta y acabada, para que quede siempre como modelo definitivo de su modo de ser y de sentir.

V

Segunda parte

Rayo de Luna

Durante los veintisiete años transcurridos entre las dos primeras partes de la trilogía, graves y fatales acontecimientos han acaecido. La patria yace oprimida. Salvo el castillo de Montsegur, último baluarte de los trovadores, todo se encuentra dominado por la Inquisición romana y los franceses, sus aliados. La lucha fué tenaz y ruda. El vencido conde de Foix, para esquivar la terrible venganza que se tomaría el Santo Oficio si llegase á apoderarse de su persona, se ha refugiado bajo el humilde sayal del fraile en la venerable abadía de Bollbona, donde se encuentra la cripta sepulcral de sus mayores. En silencio llora la pérdida de las libertades, no tiene ya ninguna esperanza, y únicamente conserva relaciones con la morisca Rayo de Luna, que en secreto viene á visitarle todas las noches.

El comienzo de esta jornada es imponente y majestuoso. La escena representa el claustro ro-

mánico de la abadía. Las sombras lo invaden todo: en la iglesia, los frailes entonan el oficio de difuntos, y allá á lo lejos, la gentil morisca canta la simbólica canción de la «muerte de Juana». El insigne maestro ha sabido tratar esta situación de mano maestra, y su cuadro musical quedará como un verdadero modelo por su extrema eficacia dramática. Con gran habilidad determina el triple carácter del canto de los monjes, quienes «rezan, cantan ó salmodian», según las necesidades de la acción y conforme á la liturgia. He de advertir desde luego que juzgo á esta página como la mejor de la obra, puesto que en ella no sólo las teorías pedrellianas vencen en absoluto, sino que alcanzan su mayor poder expresivo. Si el indiscutible genio del maestro no estuviese plenamente reconocido, semejante concepción bastaría á acreditarle.

Pero prosigamos estudiando, que aun nos quedan muchas bellezas que admirar. Resulta muy interesante el momento en que á la salmodia de VI tono plagal se une la canción de Rayo de Luna.

Previamente advertido por la juglaresa, el trovador Sicart de Marjevols penetra en el claustro. Viene á buscar al conde en nombre de los sitiados de Montsegur. No tarda en acompañarle Rayo de Luna. Ambos visten de peregrinos y fingen venir de Compostela. Como nadie acude, interrogan á un fraile que acaba de salir de la iglesia, y logran

saber que el conde de Foix ha muerto aquel mismo día y que por su alma se celebran aquellos solemnes funerales. No lo cree la juglaresa, y fijándose en el monje le somete á una prueba: —¡Ha muerto el conde, dices! Sea en buena hora. Yo venía á decirle que hay aquí quien le acusa de cobarde y felón—. La generosa sangre de Foix se subleva ante la ofensa, y el fingido religioso se descubre. Pero sus fuegos se apagan pronto. No tiene fe, vacila y duda; quebrantado por una guerra implacable de sangre y exterminio, aspira á la muerte, y para que sus cenizas no sean profanadas por la Inquisición, aprovechando el fallecimiento de un fraile ha hecho celebrar sus funerales.

El imponente cortejo sale de la iglesia y se dirige al panteón. La comunidad canta el *De profundis*, y el conde de Foix se complace en proclamarse muerto. No puede concebirse nada más grandiosamente trágico. Con gran sobriedad y escasos elementos se produce un efecto extraordinario. Durante la marcha fúnebre las campanas no dejan de doblar y los personajes comentan lo que ocurre; sus frases recitadas se combinan con el rezo monótono de los monjes, que se termina por una nota lúgubre á distancia de tercera menor por debajo de la tónica que pone los vellos de punta.

Tebaldini al estudiar *Los Pirineos* no ha vacilado en comparar esta página con el grandioso

entierro de Titurel en el *Parísíal* de Wágner y el de *San Francisco* en el oratorio homónimo de E. Tinel.

Con el cadáver del supuesto conde han quedado enterradas todas las esperanzas del desgraciado Foix. Pero Sicart y Rayo de Luna confían despertar sus energías para bien de la patria. Primero, el trovador le habla insistiendo en las necesidades de los tiempos: precisa reconquistar las perdidas libertades, y el conde, caudillo de la noble causa, debe abandonar su cobarde y vergonzoso retiro y luchar con las armas hasta vencer ó morir. Foix se niega. Entonces la juglaresa le apremia por su parte, recordando que Ramón Roger, el padre del conde, ofreció en ocasión solemne y memorable á la condesa de Aura defenderla, si fuera necesario, y precisamente Estrella de Aura gime sitiada en Montsegur. El juramento del viejo conde comprometía á todos sus descendientes, y debe cumplirse. Foix rehusa nuevamente, y Rayo de Luna, con un movimiento liso y llanamente sublime, se dirige á la tumba y por tres veces llama en la férrea puerta, exigiendo á los difuntos—ya que los vivos no saben mantener lo prometido—que salgan á cumplir la fe jurada.

Y ante la audacia de perturbar el sueño de los muertos, el conde de Foix cede. Luchará de nuevo, el espíritu de la madre patria se ha vuelto á apoderar de su alma, y puesto que en Montsegur se

lucha, acompañará hasta el postrer momento los últimos mantenedores. Desgraciadamente es tarde. Corvario, un emisario de los trovadores, anuncia la pérdida de la última esperanza. Montsegur ha caído en manos de la Inquisición, y para que nada falte, Yzarn, el prefecto del Santo Oficio, aquel Yzarn que en el sitio de Tolosa dijera al avisarle que las huestes de Montfort, ebrias de sangre, pasaban á cuchillo cuantos encontraban, cristianos ó albigenses: «Matarlos á todos, Dios ya conocerá á los suyos», se presenta en escena seguido de las huestes del Pontifice. La prueba es muy ruda, y ante el yunque del eterno dolor, el alma del héroe se purifica y redime. ¡Ya no quiere vivir, la patria ha muerto! y sin más se entrega al Santo Oficio. Rayo de Luna, Sicart de Marjevols y Corvario siguen al conde, y lejos de marchar humillados al suplicio, se alejan gloriosos, víctimas de la libertad del pensamiento. En tanto Yzarn y sus secuaces, incapaces de comprender tal sublimación del sentimiento de la patria, exclaman impasibles: «¡El mundo es nuestrol ¡Honor á Romal»

Paréceme imposible pretender expresar la extraordinaria eficacia con que el músico sirve la situación dramática. Este es el verdadero drama lírico latino, tan fuerte en la expresión como vigoroso en el concepto. Música y poesía se complementan, logrando ensanchar, robustecer, amplificar y sublimar el sentimiento de los perso-

najes. En toda esta sucesión de escenas hay que exclamar á cada paso como Voltaire leyendo la *Fedra* de Racine:—¡Admirable! ¡Admirable!

Es imposible señalar. Todo es igualmente hermoso, el *raconto* de Rayo de Luna, de tan intensa poesía; el discurso de Foix á los inquisidores, de tan vigorosos acentos; el terceto, en que el poeta, la morisca y el héroe conciben una ilusión redentora, pronto desvanecida; la sombría y tétrica frase de los inquisidores; no sé qué más decir; pero si se me obligase á precisar entre tanta y tanta joya, escogería el *raconto* de la juglaresa, porque en él precisamente vuelve á triunfar la *música natural*, diciendo nuevamente: «Yo soy la fuente eterna, incesante creadora de vida y de belleza.»

VI

Tercera parte

La jornada de Panisars

Siguiendo el camino que desde Perpignán llega hasta Barcelona, se atraviesan los Pirineos por el desfiladero de Panisars, lugar memorable por la espantosa derrota que en él sufrieron las huestes del rey de Francia. Allí se encuentra la aldea de *La Junquera*, y precisamente por semejante paso, en 1285, cuarenta años después de los sucesos anteriormente narrados, el ejército de Felipe el *Atrevido*, tras una vana tentativa de apoderarse de Cataluña, se alejaba en vergonzosa retirada. El monarca francés se hallaba moribundo, y Pedro III de Aragón, aquel rey caballero, que según dijera Dante: «*D'ogni virtù portó cinta la corda*», en un arranque de generosa hidalguía le había concedido paso franco. Mas el monarca aragonés no contaba con el odio innato que sus valientes almogávares sentían contra todo lo extranjero, y apenas el rey de Francia, portador del salvoconducto real, hubo pasado, las valientes mí-

licias, á pesar de la prohibición real, cayeron sobre la retaguardia del ejército francés y la destrozaron por completo.

Balaguer, fusionando el hecho histórico con la fantasía poética, hace que la señal del combate sea dada por Rayo de Luna, la juglaresa morisca, venerable anciana que desea vengar á todo trance la derrota de Muret. Gracias á este recurso, que encaja perfectamente en el carácter de la protagonista, las tres partes del poema forman, á pesar del tiempo transcurrido, un conjunto armónico y homogéneo. La cautiva de las Navas será el *Deus ex machina* de la victoria, y en la lucha terrible la gentil palmera del Mediodía rechazará nuevamente las pretensiones del pino del Norte.

Para dar más interés á la trama, figura en la acción una joven siciliana que, enamorada del rey de Aragón, se ha disfrazado de almogávar, y cual simple soldado de última fila sigue á su bien amado por doquiera. La poética creación tiene, si no un fundamento histórico, al menos una tradición literaria. Bocaccio, en su delicioso *Decamerón* (*Il re d'Aragona. Novella VII, della X giornata*), nos cuenta el hecho que aprovechó Alfredo de Musset para escribir su deliciosa comedia *Carmosine*. La siciliana Lisa, ó sea el almogávar Lisardo, es uno de los personajes mejor delineados del drama lírico, y tan sólo su romanza de la estrella resulta de una línea melódica tan pura y serena, que causa la impresión más profunda y

duradera. Pudiera decirse de ella lo que Aristenets decía de su amada: «*Induitur, formosa est; exuitur, ipsa forma est*», frase que yo traduciría en la ocasión presente: armonizada, la melodía es bellísima; pero ya en sí sola resulta la hermosura misma. Y puesto que de este particular me ocupo, creo conveniente precisar las diferencias tan grandes que existen entre el drama lírico wagneriano y el drama lírico concebido por Pedrell. El maestro alemán apenas si da valor al elemento vocal, en tanto que el maestro español—el fragmento indicado lo demuestra—concede gran virtualidad al canto.

Esta tercera y última jornada de la trilogía, constituye una maravilla de color, animación y vigor épico. El fondo del poema se manifiesta en toda su amplitud simbólica y Rayo de Luna alcanza proporciones gigantescas. «Canta y reza», según nos dice, y al decirlo parece adivinar aquel profundo concepto de Goethe: «La música litúrgica y la música popular son los dos polos sobre que debe girar el arte musical.» Frase que confirma y sanciona las teorías del maestro Pedrell.

A pesar de que no quiero hacer crítica técnica, paréceme inconveniente dejar de señalar á la atención de los músicos la instrumentación ponderada y perfecta que emplea el ilustre compositor español. Fijándose con detención, se encuentran verdaderos hallazgos en la fusión de timbres y sonoridades. La primera vez que se expone en la

orquesta el tema lindísimo de la canción de la estrella, es cantado por la flauta y el corno inglés á dos octavas de distancia, y el efecto es delicioso. Una vez conocido, resulta en extremo sencillo, pero hasta el día no se le había ocurrido á nadie, que yo sepa.

Sin ser de lo mejor, pero sí de lo más característico, el canto de guerra de los almogávares produce gran impresión. Es un himno de triunfo, vibrante, lleno de fuego y brío, en el que el heroísmo se confunde con la fe. El compositor, para componerlo, se ha inspirado en tres motivos de bien distinto origen: la canción catalana de la *Batalla del rey moro*, un llamamiento á la oración propio del rito mahometano y una *Kaaba* ó danza sagrada oriental, de ritmo vertiginoso y endiablado, que ya había sido usada por Beethoven en sus *Ruinas de Atenas*. Á pesar de su colorido brillante y ampuloso, la página se impone por su salvaje grandeza, y en este himno valiente y decidido se manifiesta el alma de la raza ibera. Es notable de todo punto la alternación del modo mayor victorioso con el modo menor vengativo.

Tengo por imposible hacer un análisis detallado de esta parte de *Los Pirineos*, puesto que por su exceso de vida se escapa á las formas convencionales de la crítica. Es un cuadro de luz que subyuga y avasalla, y que su misma exageración hace más verdadero. Así debían ser los fieros almogávares conquistadores de Sicilia, y su grito

terrible: ¡*Aur, Aur, desperta fèrro!* traducido musicalmente por Pedrell con singular poder adivinativo, se queda impreso en la mente de quien lo escucha de modo indeleble.

Pero como siempre, lo más bello es lo que canta Rayo de Luna. La anciana juglaresa ha adivinado en el gentil Lisardo á la joven enamorada, y con delicadeza suma, como una abuela acariciando á un nietezuelo, la obliga á confiarle su secreto. Ella es capaz de comprenderlo. Si Lisa ama á una estrella, ella ha pasado su vida amando los Pirineos, barrera infranqueable que defiende la patria del enemigo, y como ya presiente la hora del triunfo, comprende que su misión ha terminado, y cantando con acento plañidero la melancólica *Canción de Juana*, cava su propia fosa. ¡Con cuánta indignación escucha la conferencia que celebra el almirante Roger de Lauria, delegado del rey de Aragón, con Roger Bernardo III, décimo conde de Foix, representante del monarca francés! El hijo ha traicionado la causa paterna, pero Rayo de Luna ejecutará la venganza y sabrá castigar.

Creo conveniente insistir sobre el valor de la escena entre el almirante aragonés y el representante de Felipe el *Atrevido*, perfectamente construída musicalmente sobre un ritmo de marcha, noble y caballeresco. Que una de las cualidades más relevantes de *Los Pirineos*, y en este concepto puede afirmarse que muy pocos dramas líricos

llegan á igualarlos, consiste en la verdad y consecuencia con que están mantenidos en todo el proceso de la partitura el color local y el carácter de época, distinguiéndose siempre por su nobleza y elevación, por la ausencia total de lugares comunes y fórmulas convencionales y sobre todo por el enlace perfecto de los temas característicos con la situación escénica, la idiosincrasia de los personajes y el desarrollo del poema. Mucho tiene que estudiar bajo este aspecto la partitura de Pedrell, que debe ser considerada como un modelo de drama lírico acabado y perfecto.

La conclusión de la hermosa obra es espléndida: el drama termina con la entrada triunfal de Pedro III de Aragón, rodeado de sus tropas vencedoras. Ante el héroe glorioso, libertador de la patria y señalador de nuevos derroteros, Rayo de Luna se humilla. Ha terminado su obra; los Pirineos son libres y puede morir tranquila, así que sin vacilar se arroja en la fosa que para sí misma abriera. El pueblo en masa acude á celebrar la victoria, el himno de triunfo resuena libremente, y para que en conjunto tan alegre no falte la nota delicada de melancólica tristeza, la pobre Lisa, enamorada de una estrella, saluda á su ideal que pasa, rodeado de gloria y de grandeza, triunfante y victorioso, ajeno por completo á aquella pasión dolorosa y desesperada. En este final alternan, se cruzan, compenetran y funden con verdadera maestría todos los motivos dominantes, contras-

tando las frases dulces de Lisa con los arranques épicos de Rayo de Luna y con las belicosas llamadas de trompas y trompetas, que tan gran papel representan en esta jornada.

El himno final resulta digna coronación del grandioso edificio, que visto en su conjunto constituye un verdadero monumento de nuestro arte nacional, del que podemos enorgullecernos con completa justicia. Por la amplitud de estilo, por la sinceridad de la inspiración, por la fuerza sugestiva y creadora, por la ausencia de toda concesión á la vulgaridad ambiente, y más que por nada por la originalidad, madurez de pensamiento y grandeza de la concepción, la partitura de *Los Pirineos* viene á ser un fenómeno único en el arte modereado de alta significación artística. Pues guste ó no guste, que en esta cuestión nada hay escrito, lleva en sí misma su propia vida, y como el principio que canta, la patria, durará mientras haya corazones capaces de sentir.

Y es cierto que al escuchar el himno victorioso de los almogávares, celebrando la redención de la tierra nativa, los corazones se abren á ideas de consuelo y llegan á concebir la esperanza de días mejores. Bienaventurado el artista que fortifica y alienta en momentos de tristeza, pues sabe cumplimentar la parte más sagrada de su misión en la tierra.

VII

La representación y sus consecuencias

He tratado de exponer en mis precedentes artículos las innumerables bellezas de la ópera compuesta por el ilustre maestro español, la alta transcendencia de los ideales que la inspiran y la legítima y verdadera importancia que tiene para el arte nacional. Si no he logrado un fin muy superior á mis fuerzas, y así me complazco en reconocerlo, he procedido con completa buena fe, movido de mi amor hacia lo que desde hace diez años juzgué como una empresa levantada, noble y generosa: la creación de una escuela musical genuinamente española. Después del estreno de *Los Pirineos*, tras repetidas audiciones, en las que he podido apreciar el creciente interés y la profunda impresión que aquella música tan robusta, sólida é inspirada causaba en el público, he ratificado con gusto mi primitiva opinión. Es preciso ser ciego de nacimiento para negar la luz, y sería necesario proceder con absoluta mala fe y falseando descaradamente los hechos, para no

rendirse á la evidencia. Pese á quien pese, tenemos ópera nacional, y lo que es más, una base fortísima que señala un punto de partida: que la nueva obra, sancionada por la opinión imparcial y recta de los principales críticos de Europa, es grande en sí y aun más grande por lo que representa.

Desgraciadamente, en nuestro país, si abundan los ciegos de nacimiento, aun son más numerosos los «ciegos de profesión», como dijera el ilustre Eximeno, con tanta gracia como oportunidad, hablando del padre Nasarre, y como tengo por seguro que esta mayoría, escéptica por ignorancia y frívola por temperamento, tardará mucho tiempo todavía en darse cuenta de que tenemos una representación artística completamente nuestra, creo prudente aconsejar á las personas serias y juiciosas que no juzguen este particular con ligereza, y que lean lo que la crítica ha dicho, pues que, salvo alguna nota discordante inevitable, todo el mundo, lo mismo los extranjeros que los españoles, reconocen con absoluta unanimidad que *Los Pirineos* constituyen la manifestación artística más seria y trascendental que hasta el día se ha llevado á cabo en España, añadiendo que aquellos á quienes les sea posible leer la partitura impresa lo hagan sin escrúpulo alguno, con la completa seguridad de que me agradecerán la advertencia.

Buena prueba de cuanto afirmo es la impre-

sión causada la noche del estreno, á pesar de que la hermosa obra fué representada en pésimas condiciones, conforme á una costumbre ya inverterada en nuestros teatros. Falta de ensayos, con masas corales reducidas, con una orquesta insuficiente, con algunos artistas improvisados, y para colmo, con una presentación escénica defectuosa, sin tener en cuenta que, dadas las condiciones del drama lírico moderno, es de imprescindible necesidad que todo, absolutamente todo, decoraciones, efectos de luz, trajes, acción mimica, etcétera, etc., contribuyan unánimemente á producir el efecto deseado por el poeta y el compositor. ¡Ah, si *Los Pirineos* hubieran sido representados como merecían! Tengo por seguro que el efecto hubiera sido triple, dado que, no obstante ciertos detalles verdaderamente ridículos—tal es la calificación exacta—, la inmensa vitalidad de la grandiosa concepción ha llegado al público, que con un criterio justo ha apreciado en su valor real y efectivo todo lo que las deficiencias de la interpretación le han consentido.

Sólo una de las intérpretes, la señora Parsi Petinella, ilustre creadora del personaje de Rayo de Luna, ha estado á la altura de su cometido. Actriz y cantante de primer orden, poseedora de una hermosa voz de mezzosoprano, ha sabido entender, lo que habla muy alto en favor suyo, el interesante tipo de la heroína. Su nombre quedará unido á esta fecha gloriosa y memorable de la

historia de nuestro arte. Obrando con rectitud, se debe reconocer que algunos otros intérpretes cumplieron muy bien y demostraron excelente voluntad. Tan generoso esfuerzo les debe ser tenido en cuenta.

Entre ellos figuran la señorita Grassot, que aunque falta de autoridad representando á Ermesinda de Castellbó, dijo con bastante poesía la delicada parte de Lisa; el baritono señor Bensau-de, cantante de valía, que desempeñó con bastante acierto el bardo de los Pirineos, Sicart de Marjevols y el almirante Roger de Lauria; y el tenor señor Iribarne, muy discreto Miraval, aunque no tan afortunado conde de Foix. Este último merece elogios por lo bien que cantó y representó su amoroso coloquio con Brunisenda de Cabaret. Respecto del señor Escurcell, que se encargó de la parte de protagonista cuarenta y ocho horas antes del estreno, debe dispensársele mucho, pues realizó una verdadera proeza. El personaje de Roger Bernardo de Foix, un tanto obscurecido en las primeras representaciones, comenzó á tomar mayor relieve cuando fué desempeñado por el señor Grani, y entonces el público pudo saborear las grandes bellezas que encierra la segunda parte de la trilogía. Quien merece toda suerte de aplausos es el maestro señor Goula, que ha puesto incondicionalmente todas sus facultades y su larga experiencia al servicio de la obra pedrelliana, trabajando con gran entusiasmo, lo-

grando á fuerza de constancia vencer prevenciones injustificadas y consiguiendo en resumidas cuentas verdaderos milagros.

No obstante haberse visto tan sólo por una mala fotografía el grandioso cuadro lírico concebido por la poderosa fuerza creadora de Pedrell, *Los Pirineos* se han impuesto y el éxito franco y espontáneo de la primera noche ha ido creciendo de día en día. La prensa de Barcelona, con todos sus diversos matices, si hace reservas sobre el libro, es unánime en reconocer la bondad indiscutible de la música. Á nadie se oculta que la nueva obra, inspirada en altos ideales patrióticos, había de despertar ciertas susceptibilidades por parte del elemento modernista catalán, que aun en materia de arte se complace en fomentar el odio entre los hermanos. Pero la belleza y la bondad son fuentes de luz y la luz disipa las tinieblas, y el genio de Pedrell ha acabado por triunfar en toda la línea, imponiéndose á todos sin distinción de clases ni de ideas. Como prueba de cuanto afirmo, me limitaré á copiar lo dicho en el *Diario de Barcelona* por el señor Suárez Bravo, uno de los contados críticos musicales que en España existen: «Repetimos que ese éxito clamoroso del momento que se produjo al terminar el prólogo y en otros varios pasajes de la obra, no era necesario. No; la obra del insigne maestro es de las que labran surco de un modo lento, pero seguro; y mientras labra el surco ya deposita

en él el germen, porque lo lleva latente, pero lleno de promesas para el porvenir.»

¿Se realizarán tales presagios? En principio creo que sí. Pedrell se halla aún en plena fuerza creadora y puede y debe dar hermanos á sus grandiosos *Pirineos*. Un grupo de discípulos suyos, entre los que figuran artistas de tanta valía como Albeniz, aplaudido en el mundo entero; Granados, á quien Massenet llamara el Grieg español; Luis Millet, Domingo Mas y tantos y tantos otros, pueden y deben también seguir las huellas del maestro, trabajando con fe y entusiasmo, aunque sin grandes esperanzas. Porque ¿á qué negarlo? aunque la generalidad reconozca que estamos al principio de un renacimiento de nuestro arte, tengo por seguro que tan generosos esfuerzos no hallarán ni protección ni amparo.

Por el pronto *Los Pirineos* deberían ser representados en Madrid, para que la capital ratificase el éxito obtenido en Barcelona. Después conveniría que se abriesen nuestros teatros, si no con esplendidez, al menos con generosidad, á los jóvenes compositores que deseen trabajar, teniendo en cuenta que los genios se forman poco á poco, y que por una obra maestra que se produzca, se encuentran una infinidad de obras medianas. De las innumerables óperas que se estrenan en Italia, Francia y Alemania todos los años, apenas si una ó dos llegan á nosotros, y muchas veces la

partitura seleccionada con tanto esmero, resulta de muy relativo valor.

Cultivemos nuestro jardín. Adoptemos la divisa del maestro Pedrell. *Por nuestra música* sea el santo y la seña de los aficionados al arte de los sonidos, y yo confío que el esfuerzo de todos será productivo y que en breve la música española será de nuevo tan grande como lo fué cuando Morales, Guerrero y Victoria admiraban al mundo.

Mas para realizar tan hermoso ideal hace falta la desinteresada cooperación de todos. Los músicos, por su parte, cumplirán su misión estudiando música y otras muchas cosas que aunque no lo parezca hacen también falta para componerla con criterio y discernimiento. El público, á su vez, dejando á un lado toda prevención injustificada, escuchando con benevolencia y juzgando sin prejuicios, que no todo cuanto á diario aplaude es prueba de su buen gusto. El primer monumento de nuestro arte que ya existe, y son *Los Pirineos*. Acojamos, pues, la obra con cariño y aplaudámosla como merece, sin preocuparnos de aquellos que teniendo ojos y oídos, ni quieren ver ni quieren oír. Para tales seres es inútil que nazca la primavera ó que salga el sol.

Post-scriptum

Nada tengo que añadir á cuanto he dicho. La temporada de invierno del teatro del Liceo de Barcelona ha terminado, y en sus cincuenta representaciones *Los Pirineos* fueron ejecutados *once veces*. La prueba clara y terminante del éxito no puede ser más contundente.

He asistido á siete de dichas representaciones, y en cada una de ellas he visto el creciente interés del público sincero y de buena fe que acude al teatro libre de prejuicios y sin reticencias de mal género. Los aplausos—lo afirmo lealmente—han aumentado de día en día, y fragmentos que en las primeras audiciones no fueron apreciados de modo conveniente, causaron, al ser mejor conocidos, extraordinario efecto. Pero el respetuoso silencio del público que escuchaba la partitura con marcada atención, me parece la demostración más palmaria que pueda exigirse de que se daba plenamente cuenta de la importancia y grandeza de la obra, y que pretendía percatarse á conciencia de sus innumerables bellezas. Hay que reconocer que, como siempre, nuestro pueblo dió pruebas de su fina perspicacia y de su intuición maravillosa.

Por su parte, la crítica barcelonesa se mostró unánime en juzgar la creación pedrelliana como de mérito singular, reconociendo al propio tiempo toda su legítima transcendencia. Pudo haber distinguos y vacilaciones en cuanto á las tendencias del poema, pero en cuanto concierne á la obra musical, todos á una convienen en que se trata de la manifestación artística más importante que hasta el día se ha realizado en España.

Al llegar aquí, quiero consignar mi gratitud á mis compañeros—hoy mis amigos—los críticos musicales de Barcelona, dedicando un cariñoso recuerdo á Isaac Albeniz y Enrique Granados, dos artistas insignes; á don Francisco Suárez Bravo, el culto y elegante escritor; á don Salvador Samper y Miquel, tan ingenioso como erudito; á don Joaquín Pena, el denodado campeón del wagnerismo; á los señores Roca y Roca, Lamothe de Grignon, Borrás de Palau y tantos otros que me distinguieron y agasajaron sobremanera. Á todos ellos gracias sinceras, con la seguridad de que sus nombres quedarán unidos al recuerdo de un acontecimiento para mí inolvidable.

Y cumplido este grato deber, sólo me resta despedirme del lector pacientísimo que me haya leído hasta el fin, deseándole en justa recompensa de haber soportado mi desabrida prosa, que pueda escuchar algún día *Los Pirineos* y saborear sus innumerables bellezas, asegurándole que si procede de buena fe y no se deja influir por ridículos

prejuicios, acabará por exclamar conmigo: *Ya tenemos ópera española.*

Barcelona-Madrid, Enero de 1902.

Otrosí póstumo

No faltará quien se pregunte cómo después de tamaño éxito *Los Pirineos* no han vuelto á ser representados. La explicación es obvia, y se reduce á que la absurda constitución de nuestros teatros líricos no lo consiente. Cuestión es esta capital y de importancia definitiva para la vida del arte nacional. Nada podrá perdurar mientras las compañías no tengan una base fija y determinada. En efecto, ¿cómo llegar á formar un repertorio con artistas advenedizos, contratados casi siempre por un escaso número de funciones y poco dispuestos á estudiar ninguna obra nueva? Además, los cantantes italianos que pululan por nuestros teatros suelen por lo general ignorar los más elementales rudimentos de la música. La Naturaleza suele dotarlos pródigamente, pero ellos hacen bien poco por justificar y agradecer tamaños dones. Cuanto más saben cantar dos ó tres partituras—si es que las saben—aprendidas de memoria á manera de doctrinos ó papagayos. Por esa razón estamos condenados á oír de continuo las mismas obras,

sin salirnos jamás de un círculo vicioso. Si por casualidad se hace algún pinito, la representación de *Los maestros cantores* en Madrid ó de *Los Pirineos* en Barcelona, el hecho equivale á una raya en el agua. Tiempo y dinero perdidos, pues á la temporada siguiente es casi seguro que no volverán á reunirse los elementos necesarios para reproducir el acontecimiento.

Desde hace veinte años la base del repertorio de nuestros teatros es la misma. Una serie de antiguallas trasnochadaa que ya nadie soporta en ninguna parte del mundo. He tenido ocasión de visitar los primeros teatros de Europa, y en todas partes he oído cantar en el idioma nacional. Así sucede en Italia, Francia, Alemania, Rusia, Suecia, Dinamarca, Holanda y Bélgica (pues existen teatros de ópera flamenca con vida y repertorio propio). Sólo en España hemos de vivir de prestado y pagar un tributo ominoso á un arte anticuado que ya no es ni con mucho el primero del mundo.

¿Podrá darse prueba mayor de nuestra inmensa y abrumadora incultura?

Por eso mismo, ya que no queremos reaccionar, habremos de soportar resignados, como tantas veces ha sucedido, que los extranjeros, sonriéndose de tamaña ignorancia, vengan á enseñarnos lo mucho bueno que tenemos en casa sin saberlo apreciar.

Noviembre 1909.

LA GUITARRA ESPAÑOLA Y MIGUEL LLOBET

La guitarra española

y Miguel Llobet

No existe ningún instrumento musical tan típico y característico de nuestro país como la guitarra, que procedente de la familia del laúd árabe, se aclimató en España y entre nosotros tomó forma definitiva, mereciendo el epíteto, que no se concede á ningún otro instrumento, de española. Desde mediados del siglo XVII se la conoce en toda Europa con tal calificativo, adquirido gracias á las perfecciones que en el tipo original introdujo un andaluz ilustre, el glorioso hijo de Ronda, maestro de capilla del obispo de Plasencia, tan gran escritor como músico, que se llamó Vicente Espinel.

En efecto, este célebre artista no fué tan sólo insigne maestro en el difícil arte de tañer la guitarra, sino que la perfeccionó grandemente, según la opinion general, con añadirle la quinta cuerda, con lo que completó mucho el poder sonoro del poético instrumento, ensanchando su limitada esfera de acción. Gracias á esta reforma, adquirió la

guitarra ese epíteto de *española* con que la designan todos los tratadistas de fines del siglo XVI y de la subsiguiente centuria, tanto españoles como extranjeros, figurando entre los primeros escritores de tan alta valía como el doctor Juan Carlos Amat, Luis de Brizeño, Nicolás Doizi de Velasco, Gaspar Sanz y Francisco Guerau. La guitarra perfeccionada por Vicente Espinel causó una verdadera revolución en el arte aristocrático, suplantando la vihuela del siglo décimosexto y convirtiéndose en el instrumento á la moda en las fiestas cortesanas. Lope de Vega nos lo dice con toda claridad en la escena VIII del primer acto de su deliciosa *Dorotea*, al poner en boca de la dueña Gerarda las siguientes palabras: *Perdóneselo Dios á Vicente Espinel, que nos trujo esta novedad* (las décimas ó espinelas) *y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles.*

Lo cierto es que la guitarra de cinco cuerdas fué el instrumento elegante de las cortes de Felipe III, Felipe IV y aun Carlos II, y que rápidamente se extendió por toda Europa, llegando á ser popular hasta en el mismo Londres, donde el caballero Burney nos asegura que á fines del siglo XVII era un accesorio indispensable en el tocador de toda dama elegante. En Francia la introdujo nuestro compatriota Luis de Brizeño, comúnmente llamado *Bricñeo*, por citarse una errata que se encuentra en la portada de su *Método muy facilissimo para aprender á tañer la guitarra á lo*

español (París, 1626), sin tener en cuenta cómo firma el autor al terminar la introducción de su obra; y en Italia, donde las relaciones con la Península eran tan frecuentes, bien pronto se formó una pléyade de virtuosos insignes, entre los que descuellan el milanés Ambrosio Colonna, Juan Bautista Granata y Francisco Corbetta.

Como es natural, en nuestra patria el perfeccionamiento introducido por el maestro de capilla del obispo de Plasencia, autor de la *Vida y aventuras del escudero Marcos de Obregón*, en el instrumento popular por excelencia, se divulgó con extraordinaria rapidez, tanto que aun dentro del siglo XVI, aparece ya el primer tratado de *Guitarra española*, compuesto por el doctor Juan Carlos Amat, y publicado por primera vez en Barcelona en 1586. En poco tiempo los tañedores españoles llegaron á ser tan numerosos como notables, de modo que el doctor don Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Plaza universal de todas las ciencias*, obra que vió la luz pública en 1615, podía citar con elogio, no sólo al insigne Espinel, á quien llama *gran autor de las sonadas y cantar de sala*, sino también á Benavente, á Palomares y á Juan Blas de Castro, loado por Lope de Vega y Tirso de Molina. Recordemos también que el Fénix de los Ingenios dedicó á este último guitarrista una sentida elegía que termina con los siguientes versos:

Canción, cuando saber alguno intente
quién te enseñó á cantar con tal concierto,
dile que el arte de cantar llorando
aprendí por la mano brevemente,
besándola á Juan Blas después de muerto.
Que más enseña un muerto, aunque callando,
que muchos vivos, cuando
se considera que vivir solía,
y que toda su física armonía
al más pequeño golpe se resuelve,
de tierra sale y á la tierra vuelve.

Más adelante, Nicolás Doizi de Velasco, músico de Su Majestad y del Señor Infante Cardenal, hallándose al servicio del duque de Medina de las Torres, virrey de Nápoles, imprimió en dicha ciudad, en 1640, su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, donde nos dice claramente que en Italia, Francia y demás naciones cultas, llevaba el tal instrumento el nombre de *español*, desde que Espinel «le aumentó la quinta cuerda, á que llamamos prima», con lo que quedó tan perfecta como el órgano, el clavicordio, el arpa, el laúd ó la tiorba, y aun más abundante que los dichos artefactos sonoros. Algo análogo manifiesta celebrando el invento del músico rondeño el licenciado Gaspar Sanz, natural de la villa de Calanda, en el reino de Aragón, en el *Prólogo al deseoso de tañer* de su curiosa y rara *Instrucción de música sobre la guitarra española*, de la que existen dos ediciones, ambas de Zaragoza, pero de 1674 y 1697 respectivamente. Para completar la bibliografía

guitarrística de aquella centuria, es preciso citar, además de la obra del prebendado de la iglesia colegial de Villafranca del Bierzo, don Lucas Ruiz de Ribayaz, intitulada *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española* (Madrid, 1677), el no menos interesante *Poema armónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española* (Madrid, 1694), debido al músico de la real capilla y cámara de Carlos II, don Francisco Guerau.

Sería interminable la lista de los tañedores de guitarra que se distinguieron tanto en España como en el extranjero, pero entre estos últimos es imposible dejar de mencionar á Roberto de Viseo, portugués de origen, cuya reputación fué extraordinaria, valiéndole la protección de Luis XIV, á quien dedicó dos importantes colecciones de obras para su instrumento. Puede, pues, decirse, sin exageración, que el arte de la guitarra de cinco órdenes constituye una de las ramas más interesantes de la música española, que persiste vigorosa durante el siglo XVIII y llega hasta nuestros días aun robusta y lozana. Es cierto que con el tiempo fué perdiendo poco á poco su carácter aristocrático, acabando por dejar de ser un instrumento cortesano para convertirse en el acompañador inseparable del arte popular, y esta transformación no altera en modo alguno su carácter genuinamente nacional, antes al contrario, lo confirma y ratifica. En los comienzos de la dé-

cimaoctava centuria la guitarra es todavía un instrumento elegante. Su primer tratadista durante este período, Santiago de Murcia, en su *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Madrid, 1714), se titula maestro de la reina Gabriela, primera esposa de Felipe V, y en mi entender puede suponerse que la poderosa influencia que adquirió la música italiana en tiempos de doña Isabel Farnesio y doña Bárbara de Braganza, precipitó su decadencia, relegándola á las clases populares.

No hay duda que el predominio creciente del clave, á cuya divulgación contribuyó tan eficazmente Domenico Scarlatti, acabó con la guitarra como instrumento de salón. Se perdía positivamente en el cambio. El clave y su sucesor el piano son más ricos y abundantes en recursos variados, pero ¡cuán menos poéticos! El mecanismo del teclado les da cierta inevitable sequedad, que aun los más grandes virtuosos no logran evitar siempre, mientras que la guitarra, cuyo timbre tan bien se amolda á acompañar la voz humana, tiene un no sé qué de íntimo y confidencial que desde el primer momento encanta y seduce.

Sea lo que sea, la evolución resulta ya consumada á mediados del siglo XVIII, pues los tratadillos del popular Minguet é Iro *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, etc.* (Madrid, 1753), y Andrés de

Sotos, *Arte para aprender con facilidad y sin maestro á templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes...* (Madrid, 1764), carecen en realidad de toda trascendencia artística, encaminándose á satisfacer las modestas aspiraciones de practicones vulgares.

Al regresar al pueblo de donde había salido, la guitarra recobró una de sus formas de ser tañida, el *rasgueado*, quizá la más genuinamente castiza, pero que sin embargo, reducía mucho su esfera de acción, limitándola casi exclusivamente al mero acompañamiento de la voz. De seguir por este camino, la ruina de la guitarra, al menos como instrumento artístico, era inminente. Algunos inteligentes aficionados intentaron una reacción y prepararon una especie de renacimiento, en verdad muy brillante, pues debía encontrar un poderoso apoyo en la exaltación del sentimiento nacional que siguió á la guerra inmortal de la Independencia. El iniciador de este movimiento parece haber sido fray Miguel García, comúnmente llamado el padre Basilio, religioso profeso de la orden del Cister y organista en el convento de Madrid en las postrimerías del siglo XVIII. Por entonces la guitarra continuaba con sus primitivos cinco órdenes y se tañía rasgueado, no teniendo mayores pretensiones que las de acompañar las seguidillas, tiranas y boleros, en moda á la sazón; el padre Basilio elevó las cuerdas á siete y restableció la técnica del punteado. Excelente

organista y muy notable profesor de contrapunto, no comprendió en absoluto la idiosincrasia del instrumento y forzó sus recursos exigiéndole más de lo que en puridad podía dar. No empleó, sin embargo, los arpeggios complicados, haciendo uso frecuente de las octavas y décimas. En general, sus obras, escritas con corrección, se resienten de la influencia, impertinente en este caso, del arte religioso. Hay que reconocer, sin embargo, la importancia histórica de fray Miguel García, que se acentúa al saber que su mejor discípulo fué don Dionisio Aguado, único rival posible del insigne Fernando Sors.

La reforma tan oportunamente iniciada por el padre Basilio, fué desarrollada en algunos excelentes tratados didácticos, entre los que descuellan tres igualmente publicados durante el penúltimo año de la décimaoctava centuria. Me refiero á la *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes...* (Salamanca, 1799), de don Antonio Abreu, conocido por *El Portugués*; al *Arte de tocar la guitarra española por música* (Madrid, 1799), de don Fernando Ferrandiere; y sobre todo á los *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes...* (Madrid, 1799), de don Federico Moretti, napolitano de origen, pero español de adopción, que pasó casi toda su vida sirviendo en los ejércitos de Su Majestad, llegando al cargo de general de brigada. Esta última obra, muy ampliada en su segunda edición, fechada en

Madrid en 1807, puede ser considerada como el fundamento de la escuela moderna. En verdad, Moretti dió á la guitarra un impulso extraordinario, introduciendo el uso de las escalas y arpeggios variados y enriqueciendo su técnica con gran variedad de procedimientos y recursos. Aguado y Sors—sin que esto disminuya en lo más mínimo su indiscutible mérito—hallaron en efecto un terreno perfectamente abonado.

Tales nombres, en verdad insignes, señalan el apogeo de la guitarra española. Sors nacido en Barcelona, era algo mayor que Aguado, natural de Madrid. Quizás el segundo sobresaliera por su habilidad, es decir, fuera más virtuoso, en toda la extensión de la palabra, pero el primero es más artista, más verdadero músico, y sus obras, en las que tan admirablemente ha comprendido y respetado la peculiar fisonomía del instrumento popular, son únicas y excepcionales en toda la literatura musical. Sin exageración alguna puede decirse que Sors es á la guitarra lo que Tartini al violín ó Beethoven al piano. Tanto él como Aguado asombraron con razón á toda Europa.

Á menos altura, pero siempre en grado eminente, brillaron en nuestra patria don Francisco Tostado, discípulo predilecto del padre Basilio; el ciego valenciano Jaime Ramonet; don Francisco Trinidad Huerta, algo amanerado; don José Ciebra, que logró ver representada en el teatro italiano de París, el 4 de Junio de 1853, su ópera

La Maravilla; Jaime Bosch, cuyo talento recordaba el de Sors; los dos Cano, padre é hijo; don José de Naya, maestro de capilla en Valladolid, genio atrevido que añadió á la guitarra la octava cuerda; el gaditano Benedid, el gallego Vicente Franco, don Miguel Carnicer, hermano del famoso compositor, y tantos otros que han mantenido viva tan castiza tradición artística, hasta llegar á nuestros ilustres contemporáneos don Julián Arcas, don Francisco Viñas, don Juan Pargas, y aun más recientemente don Francisco Tárrega y su notable discípulo Miguel Llobet, legítimo continuador de tan glorioso pasado.

Para hablar de este último guitarrista, que promete igualar á sus más insignes predecesores, me he permitido escribir la larga digresión histórica que antecede. Mi intento ha sido dar al lector una idea aproximada del importante puesto que ocupa el arte de la guitarra dentro de la historia de nuestro arte nacional, y la atención y respeto con que merece ser tratado por su ilustre, generoso, noble y castizo abolengo. Miguel Llobet es hoy una verdadera gloria artística española. Es posible que él mismo no tenga plena conciencia de su mérito, pero esto no importa: los inteligentes y los verdaderos músicos saben apreciarlo en lo que vale. Si aun no es conocido en todas partes, debe achacarse á su excesiva modestia, pero estoy seguro de que el día que quiera recogerá, lo mismo en Berlín que en Londres, lo

mismo en París que en Nueva York, los aplausos y los laureles que en todas partes conquistaba Fernando Sors.

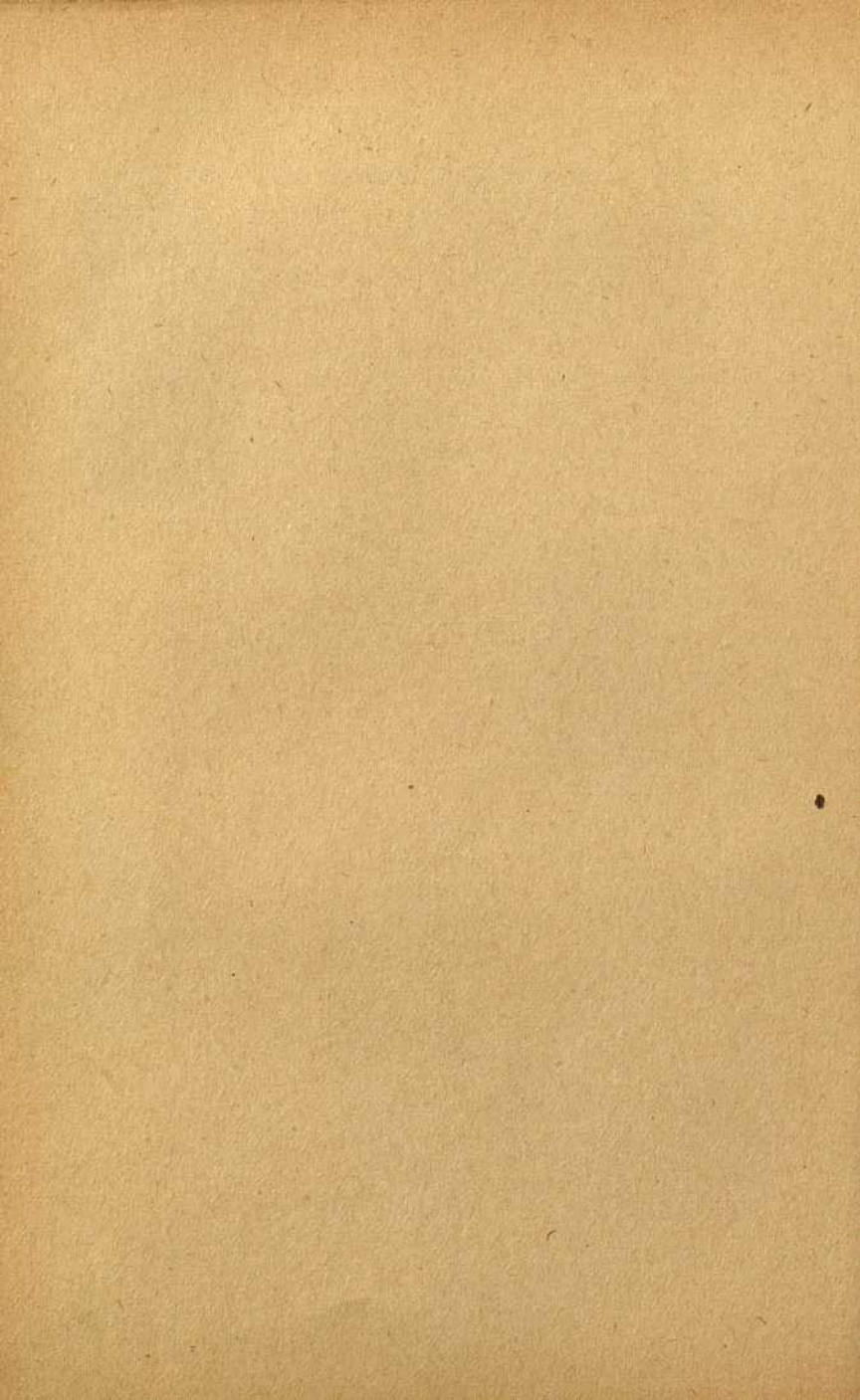
La guitarra española, hay rica de seis cuerdas, en manos de artista tan perito como Llobet, produce efectos maravillosos. De sonoridad dulce y melodiosa, su timbre altamente simpático se presta á expresar todos los matices del sentimiento. Ríe y llora, canta y suspira, y sobre todo gime de sin igual manera. Se diría que entre sus paredes habita un gentil duendecillo, que la pulsación del tañedor despierta, obligándole, gracias á mágico conjuro, á contarnos historias misteriosas y maravillosas fantasías, que transportan al auditorio á otro mundo más noble y elevado, haciéndole olvidar las miserias y pequeñeces de la vida. Porque el sonido de la guitarra de tal modo tocada es altamente sugestivo y emocionante.

Miguel Llobet es muy joven, y al dominio de tan difícil instrumento une una sólida educación musical que le permite obrar con conocimiento de causa, como un músico consumado. Ejecuta con verdadera maestría composiciones del género clásico, de esas que constituyen la mejor y más preciada riqueza de tan importante rama de la literatura musical. Las creaciones de Roberto de Viseo, de Sors, de Aguado, hallan en él un excelente intérprete, que las siente y comprende á las mil maravillas, logrando hacerlas admirar al público de todos los matices, con quien logra com-

penetrarse, hasta dominarlo en absoluto. Pero su amor á las grandes y venerables tradiciones del pasado no le hacen despreciar el arte del presente, y también ejecuta creaciones de Arcas, Tárrega, Albeniz y otros maestros de nuestros días, dignísimos de aprecio.

Cuantos le escuchan habrán de admirar su gran talento y su exquisita sensibilidad. Y á decir verdad, causa alegría y satisfacción poder aplaudir sin reparos á un artista tan notable, que continuando hacia adelante la marcha progresiva de un arte genuinamente español, hace reverdecen los laureles del pasado, por desgracia olvidados en el medio ambiente de vulgar y crasa ignorancia en que por triste fortuna estamos sumidos.

GARÍN



GARIN

Drama lírico en cuatro actos, poema de C. Ferreal, música de don Tomás Bretón, estrenado en el teatro del Liceo de Barcelona el 16 de Mayo y en el teatro Real de Madrid el 22 de Octubre de 1893.

La característica leyenda de Montserrat es muy popular en Cataluña. En aquella región de España todo el mundo conoce y venera á la dulce y gentil *Moreneta*, y el nombre del venerado santuario corre por todas las bocas. La grandeza imponente de la arriscada montaña, la salvaje belleza de aquellas peñas de tan caprichosa estructura, la soberana majestad del paisaje, las riquezas y preciosidades conservadas en el santuario, la brillante historia de aquellos lugares y la fama merecida de su célebre *Escolania* de música, hacen de aquel sitio uno de los más interesantes y curiosos, no sólo de Cataluña, sino de España entera. Aquella extraordinaria y caprichosa formación geológica con sus múltiples grutas, cavernas y picachos, exalta la fantasía y hace soñar con que allí sucedieron historias raras y curiosas. El misticismo de la Edad Media encontró en tan fantás-

tico escenario marco oportuno para que en él se desarrollase esa tremenda lucha de pasiones que constituye la leyenda de *Juan Garín*, y que refleja de modo tan perfecto el carácter de la época.

Ignoro si la tradición será verdaderamente originaria de aquellos lugares, pues nada es menos fácil que fijar semejante suerte de genealogías. Lo cierto es que, durante los siglos medios, las historias y consejas en las que el diablo trata de inducir al pecado á un monje ó cenobita, recurriendo á todo género de artificios, son muy frecuentes. El tipo popular de San Antón, primero de los eremitas, cuyas endiabladas visiones tanto han servido de tema á los pintores, sirvió sin duda de modelo á las demás historias, y el pueblo, con su imaginación creadora, conociendo lo sucedido al citado santo, forjó á su manera hechos análogos, que exornó con mil variantes de lugar y de tiempo, atribuyéndolos á los anacoretas que existieron en los más diversos lugares y que con su vida ascética daban pábulo á las murmuraciones de las gentes. De esta manera una tradición, que en el fondo es la misma, se transformó de mil maneras distintas.

Muy pronto comenzó á figurar en las colecciones de *Milagros de Nuestra Señora*, lo mismo que las historias del diácono Teófilo, que vendió su alma al demonio—verdadero prototipo del doctor Fausto—y de la monja culpable que por amor abandona su convento, siendo reemplazada en

sus funciones de tesorera ó tornera por la propia Madre de Dios. Ya á comienzos del siglo XV una leyenda muy semejante á la de *Juan Garín* era representada en el Norte de Francia, y el texto de la representación dramática nos ha sido conservado en el famoso *manuscrito* llamado *De Cange*, custodiado en la Biblioteca Nacional de París, que contiene hasta 22 *Miracles de Notre-Dame par Personnages*. Me refiero al milagro de *Jean le Paulu* (Juan el Velludo), cuyos episodios concuerdan punto por punto con la leyenda de Montserrat. No creo oportuno detenerme en la enumeración de las múltiples veces en que dicho asunto ha sido llevado á las tablas, sin salir de nuestro teatro; el curioso podrá quedar satisfecho sobre el particular con sólo dar una ojeada á los catálogos de *Huerta* ó de *La Barrera*.

La verdad es que la leyenda de *Garín*, tal como se conserva en Montserrat, es en extremo patética é interesante y muy propia para inspirar un drama lírico. *Fray Juan Garín*, despreciando las vanidades y goces del mundo, se retiró á lo más abrupto de la sagrada montaña con objeto de hacer áspera y ruda penitencia. La ejemplaridad de su vida, su bondad para con todos, los sufrimientos que se imponía, hicieron crecer su fama de santidad tanto, que el demonio, siempre al acecho, decidió someter á las más rudas pruebas al piadoso ermitaño. Para ello se apoderó del cuerpo de la hermosa *Witilda*, hija del conde de

Barcelona *Wifredo el Velloso*, y exaltando violentamente los sentimientos de la joven, la redujo á un gran estado de postración y miseria. Todos los exorcismos eran inútiles, y los esfuerzos de la alta clerecía no daban el menor resultado; el espíritu maligno se resistía á abandonar aquel cuerpo juvenil. El noble conde, conociendo la fama de santidad de *Garín*, tomó la resolución de encomendarle á su hija, y al efecto la llevó á Montserrat; allí debía hacer penitencia y purificarse, en unión del asceta cenobita. Pero la primavera, el perfume de las flores, los arrullos de los pájaros, la juventud de ambos penitentes, hicieron que *Garín* se prendase de la belleza diabólica de *Witilda*, y un día, sin poder contenerse, en un arrebató de frenética pasión, después de cometer con la doncella el más vil de los atentados, la asesinó para ocultar su delito. Pero Dios salvó á *Witilda* de la muerte y la joven se ofreció á Él como holocausto, fundando con este motivo el monasterio de Monserrat. Mientras tanto *Garín*, arrepentido, marchó á Roma para confesar su crimen al soberano Pontífice y obtener la remisión de su espantosa culpa. El Papa le negó su perdón, imponiéndole, sin embargo, como penitencia que ya que se había dejado dominar por sus bestiales instintos, viviera en adelante como tal bestia. El contrito culpable se sometió al terrible fallo, y lo mismo que el rey *Nabucodonosor*, se redujo á hacer una vida miserable, hasta convertirse en una

especie de salvaje y fiera alimaña. Como tal fué cazado cierto día por los monteros de *Wifredo el Velloso*, quien lo conservó en su palacio como á un monstruo raro y curioso, hasta que en la ocasión de celebrarse el bautismo de uno de los nietos del conde de Barcelona, el joven neófito, santificado por la gracia del primer sacramento, hubo de decir al extraño personaje: «Levántate, *Juan Garín*, que ya Dios te ha perdonado», con lo cual nuestro arrepentido pecador dió por terminada su terrible y afrentosa penitencia.

Sobre esta tradición, que no deja de tener su belleza, y sobre todo mucho sabor medioeval, el señor *Ferreal* ha escrito un libro muy endeble, pues ha quitado todo el elemento poético y místico, reduciendo toda la acción á esa serie de lugares comunes propios de todas las óperas italianas. De *Garín* el penitente ignorante del mundo y extático ante la Naturaleza, ha hecho la víctima de la más inocente de las conjuras. Á *Witilda*, la endemoniada, cómplice inconsciente de la obra maléfica, la convierte en princesa romántica, enamorada del joven *Aldo*, paje que á la postre resulta ser hijo del ermitaño cenobita. El demonio, verdadero *Deus ex machina* de la fábula, deja de ser el personaje dominante; ya no es él quien hace que la joven princesa sea conducida al ermitorio; la verdadera causa de que así se proceda no es otra sino los amores de la joven con el paje, que la mueven á resistirse á los mandatos de su padre,

deseoso de desposarla con el conde de Turingia. Por último, para que nada falte en tan succulento pastel, hay un traidor, *Teudo*, enemigo encarnizado de *Garín*, personaje que para nada sirve, como no sea para estorbar, y que sin embargo se halla por todas partes y en todos lados. Cuando menos se le espera, sin saber la causa ó motivo, aparece de pronto, nos habla de su *vendetta terribile*, y se vuelve á marchar. Sólo en el último acto deja de intervenir; pero en su lugar, aparece un obispo, que tampoco sirve para nada. Además, no puedo explicarme cómo el músico y el poeta no han caído en lo poco oportuno que resultaba reproducir la escena culminante de *Tannhauser*, haciendo contar á *Garín* los detalles de su peregrinación á Roma.

De un argumento que bien tratado podía ser una maravilla de poesía, perfume y color, el *señor Ferreal* ha hecho un adefesio vulgar y ridículo, copiando infinitas situaciones que estamos archicansados de ver repetidas en innumerables óperas. El libro es endeble por todos conceptos, y quizá influya y hasta perjudique á la partitura.

El maestro *señor Bretón* ha hecho sus pruebas. La reputación de hábil técnico y profundo conocedor de su arte, la tiene bien sentada, y la obra que nos ocupa revela la solidez de sus estudios. Su música, concebida con muy buena voluntad, quiere tender al modernismo, pero no siempre lo consigue, sin duda por resabios de una educa-

ción primitiva dirigida hacia muy diversas orientaciones. Las ideas melódicas, por ejemplo, son siempre puramente italianas, pero pretende armonizarlas con cierto rebuscamiento propio del arte alemán, y esto produce cierta vaguedad, que hace que las obras del maestro salmantino carezcan de verdadera personalidad. Nadie, sin embargo, puede negar en absoluta justicia el verdadero talento del autor de *Los amantes de Teruel*, partitura sobre la cual la concepción que nos ocupa tiene muchas ventajas.

Comienza con un *Preludio*, que pretende ser y se intitula *Leyenda*, en el cual se indican los principales motivos de la obra. En realidad, se trata de un hábil compendio de las situaciones dramáticas, escrito con gran acierto, pero sin verdaderas pretensiones sinfónicas. Al *Preludio* se une un coro de aldeanos que no deja de tener gracia y frescura. Advertiré desde luego que el *señor Bretón* ha adoptado la forma exterior, sólo la forma exterior del drama wagneriano, que no admite división entre las diversas escenas de un acto, es decir, que todo él constituye un conjunto completo y ordenado, pero en el fondo, la concepción general se amolda más que nada al estilo convencional y aparatoso de la gran ópera. En el comienzo del primer acto se suceden una serie de escenas, recitados y airoso, sin gran importancia, en forma que el interés sólo se despierta á la llegada de los mensajeros enviados á Barcelona, portadores de la respuesta del

obispo. La escena está bien hecha, y en ella brilla un hermoso tema, entonado por el coro: *Di Montserrat sulla montagna santa*, que luego habremos de oír al final del segundo acto. Es una frase amplia, robusta, valiente y sonora, que si algún defecto tiene es estar armonizada con demasiado refinamiento, cuando la contextura franca y espontánea de la melodía pedía armonías más sencillas. La cuestión no es buscar complicaciones, sino dar á cada cosa lo que cada cosa requiere. *Teudo*, que durante todo el transcurso de la ópera no hace más que lo mismo, canta una especie de airoso invocando su venganza, exactamente igual á cuantos cantará después; la culpa de esto debe achacarse sobre todo al libro, que sólo introduce á este personaje en escena para que repita los mismos lugares comunes. Quiere ser una especie de *Caspar de Freychutz* ó de *Bertramo de Roberto el Diablo*, un malvado demoníaco, y sólo resulta un vulgar y cursi traidor de melodrama. Mucho mejor hubiera sido que en la acción interviniera el propio Satanás, que este personaje anodino y francamente molesto.

Lo que sigue es indudablemente lo mejor del acto y uno de los fragmentos más salientes de la partitura. El coro de las doncellas que acompañan á *Witilda* cogiendo flores á la luz de la luna, es realmente encantador. Rebosa de frescura y gracia juvenil. Así se escribe y así se siente. Tal fué el efecto que produjo, que hubo de repetirse entre

aplausos unánimes. En la *balada* romántica que á continuación canta la hija del conde de Barcelona, interviene en la trama sinfónica un nuevo elemento que pretende desempeñar en toda la obra un papel muy importante: la canción popular. La tendencia es muy digna de elogio, pero en realidad produce, por causas muy largas de explicar, menor impresión que la que pudiera esperarse. En primer lugar, declararé que el maestro no me parece haber acertado en la elección de los temas populares, pues carecen de ese sabor de terruño que tanto carácter suele dar á las composiciones en que tales elementos intervienen. Quizá este defecto deba ser imputado al modo poco respetuoso con que han sido tratados, ya que me parece que el compositor no ha conservado en absoluto la primordial tonalidad de tales cantos. La cuestión de la conveniente armonización de las melodías populares es por demás ardua y compleja; muchas de ellas provienen de la mayor antigüedad, y como tales proceden de los primitivos sistemas musicales griego, árabe ó celta, ó cuando menos del canto llano: al ser tratadas dentro de nuestra tonalidad, sujeta al temperamento, pierden mucho de su gracia y color originales. En la *balada de Witilda* predomina el tema de la canción popular catalana titulada *La cattiva*, que á decir verdad tiene escaso sabor, me parece, de antigüedad dudosa, ó por lo menos muy influida por la música erudita. Si así no fuera, se

trata indudablemente de una verdadera adulteración. El trozo, sin embargo, es bonito, y la oportuna transición del modo menor al mayor produce excelente efecto. Los acompañamientos son variados é interesantes y la orquesta está tratada con habilidad. Esta canción de *La cattiva* caracterizará durante toda la obra á la protagonista y vendrá á ser como su *leit-motiv* ó motivo conductor, que el *señor Bretón*, aunque presume de no ser wagneriano, en la partitura que nos ocupa usa y abusa de los temas fundamentales, lo mismo que lo haría cualquiera de los más aferrados discípulos de la escuela de Bayreuth, de modo que el tema de la invocación á la Naturaleza con que comienza el segundo acto, será el motivo de *Garín* el ermitaño, y la frase del anatema el de la *vendetta terribile* del insoportable *Teudo*.

Termina el primer acto con un dúo de soprano y contralto, la joven condesa y el paje *Aldo*. Una parte de galán ardiente y enamorado desempeñada por una mujer, no convencerá nunca en el teatro. Por eso han pasado de moda todos aquellos dúos amorosos hermafroditas ó unisexuales que se estilaban tanto en los primeros años del siglo pasado, en la pura escuela italiana. El mismo *Wágnner* cayó en semejante error en su ópera *Rienzi*, pero más adelante hubo de arrepentirse de ello. La frase más importante del dúo del *señor Bretón* es una de cierto sabor mozartiano, escrita á cuatro tiempos y dicha por *Witilda*. El

andantino que sigue: *Nascean due fiori uniti*, no carece de poesía, lo mismo que la respuesta de *Aldo*, *T' amo*, muy bien acompañada por los arpeggios descendentes de las arpas. Tras una repetición del delicioso corito de muchachas antes citado, concluye el acto y el dúo con una vulgarísima *stretta* á la italiana, formidable y ramplona polca-mazurca de pésimo gusto. El autor fué llamado dos ó tres veces á escena.

El segundo acto se inicia con una situación admirable para la música: el amanecer, el despertar de la Naturaleza, el canto de las aves, la salida triunfante del sol, toda la poesía de la mañana. Este cuadro, como fondo de la *plegaria* recitada por el piadoso solitario y del himno de alabanzas que tan admirable espectáculo le hace entonar en honor del Supremo Hacedor. He aquí una espléndida ocasión para escribir una concepción grandiosa, inspirada, severa y grandilocuente; pero para ello hubiera sido preciso ó tener la pluma de *San Francisco de Asís* ó los pinceles de los primitivos italianos. Era necesario que aquel fragmento fuera de un misticismo profundo, de una gran suavidad y de una ferviente exaltación. Por desgracia estas cualidades no se hallan en el patrimonio del músico salmantino, que ha escrito una página bien pensada y no mal escrita, en la que hace alarde de grandes conocimientos técnicos, y particularmente de habilísimo contrapuntista. Durante ciento y pico de compases juega en

torno de un grave pedal en *do* con una facilidad pasmosa, si bien á leguas se conoce que todo aquel inmenso artificio es más bien hijo del estudio que de la inspiración. Donde hacían falta las expansiones vehementes de un corazón sentimental nos hallamos con las frías lucubraciones de un cerebro calculador. Sobre el pedal fundamental se alza una especie de salmodia imitada del canto gregoriano y entonada por *Garín*; en torno de estos dos elementos se envuelven, enlazan y desarrollan una porción de contrapuntos incidentales de mejor ó peor gusto, pero entretenidos de estudiar y analizar.

Sigue una escena tan incolosa é insubstancial como todas aquellas en que interviene el inaguantable *tradittore*, que pretende en vano tener cierta entonación dramática. La llegada del conde de Barcelona, acompañado por numeroso y brillante séquito, es de un gran efectismo. Trompetas en escena, clarines en la orquesta, gran aparato de sonoridad, en forma que más bien parece aquello la entrada triunfal de cualquier héroe que *ritorna vincitor*, que la simple visita de un magnate ó un pobre ermitaño. Lo que no me explico es la razón por la que los tenores del coro sostienen una especie de pedal á loca *chiusa*, durante larga serie de compases: hablando con franqueza, no me explico ni la utilidad ni la oportunidad de semejante murmullo armónico, á no ser que el maestro haya querido expresar el rugir del viento, cosa en

verdad poco verosímil, dada la serena y apacible mañana que acaba de describir. La entrada de los frailes y niños, entonando á canto llano el *Laudate Dominum*, resulta grandiosa, sobre todo cuando se une al coro general que saluda á *Garín*. Da fin el acto con una larga escena concertada, constituida por dos frases principales: un aparte del cenobita y otro de *Witilda*. La del primero es una melodía ascendente por medios tonos, procedimiento habitual en el señor *Bretón*, que se complace en emplear la melodía cromática; esta frase poco original recuerda mucho la salmodia angélica del prólogo de *Mefistófele*. La que dice la hija de *Wifredo el Velloso*, de ritmo más vivo, tiene un acompañamiento sincopado, interesante. Ambas se unen para formar el concertante, al que sirve de peroración amplia y solemne la repetición del motivo del primer acto *Di Montserrat sulla montagna santa*, que aquí produce una gran impresión. Todo se resuelve en una repetición de la salmodia cantada por *Garín* al comenzar el acto, tema del que se abusa hasta engendrar la monotonía.

Una romanza (¡já estas alturas!) de *Aldo*, un dúo y una larguísima tempestad llenan la tercera jornada, donde se desarrollan las situaciones culminantes del poema. El primero de estos tres trozos, sin carecer de distinción, resulta indiferente en absoluto y completamente fuera de lugar. ¿Qué hará el joven paje en las abruptas cumbres de la mística montaña cuando el tiempo amenaza

tormenta? El dúo cantado por *Garín* y su pupila es el trozo más importante de la partitura, y en él se encuentra un andante dicho por *Witilda* verdaderamente lindo é inspirado. La nota poética del carácter tierno y sentimental de la virgen inocente está tratada con arte y delicadeza. La *señora Tettrazini* la dijo perfectamente y arrancó una ovación al auditorio. En cambio, la frase del ermitaño enamorado carece de brio y de nervio. Aquello no es el grito de lúbrica pasión no satisfecha que puede brotar del pecho del verdadero energúmeno que hemos de ver momentos después arrebatado y frenético, incapaz de reprimir sus deseos exaltados. *Garín* canta en tenor de ópera, fantoche siempre grotesco, y no como un hombre por cuyas venas circula sangre ardiente y juvenil. En cuanto dice falta pasión, entusiasmo, frenesí, todo lo que precisamente exigía el movimiento pasional. En medio de esta situación se inicia la tempestad furiosa, hórrida y llena de espanto, como si pretendiera advertir su falta al culpable cenobita. La situación aquí sería hermosa si no viniera á destruir todo el efecto una intempestiva salida del decididamente molesto *Teudo* con su inevitable *vendetta* á cuestras, sin que nada explique, justifique ó motive su inoportuna intervención. Cuando se ha retirado lo mismo que vino, *porque sí*, reaparece *Witilda* perseguida por *Garín*. Las cataratas del cielo se han desbordado, los relámpagos se suceden sin tregua, muge el

trueno y el viento silba entre los altos peñascales. Por último, cae el rayo, y la doncella aterrada se arroja en brazos del ermitaño. Este gesto inconsciente inflama y exalta los lúbricos deseos de *Garín*, que en el paroxismo de la pasión arrastra á su víctima á una cueva vecina. Mientras el horrible delito es consumado, la tempestad se desencadena con violencia. Á poco vemos salir á *Garín*, que en un raptó de locura precipita á *Witilda* en uno de aquellos despeñaderos, y tras una nueva aparición de *Teudo*, tan inútil como todas las anteriores, cae el telón. No hay que negar que este acto tiene fuerza dramática y revela un temperamento vigoroso. Produjo gran efecto y resultó un triunfo, tanto para el compositor como para el pirotécnico.

De muy distinto color es la postrer jornada. Comienza con una explosión de alegría. El coro de aldeanos, congregados para la inauguración del monasterio, es muy animado y tiene mucho color. En esta escena vuelve el maestro á entretener en la trama sinfónica algunas canciones populares catalanas, como las denominadas *Lo nostromo*, *Lo cant dels aucells* y *La filla del marxant*, esta última verdaderamente muy linda. Aunque las tres melodías están tratadas con la mayor inocencia y candidez, el coro produce buen efecto, lo mismo que los dos bailables que siguen: *Am-purdanesa* y *Sardana*. Ambos tienen cierto color convencional, sin que á la segunda le falte su

característica llamada de *flariol*, pero en mi entender son vulgares y de muy escaso valor. Desde aquí hasta su terminación la obra decae mucho. El *Himno á Montserrat* y la marcha religiosa carecen de toda grandeza, y en cuanto al último trío, hay que reconocer que ciertas situaciones tienen tales precedentes, que son punto menos que inabordables. Sólo por un raptó de demencia se puede explicar que haya quien se atreva á reproducir el admirable *raconto* de la peregrinación á Roma del penitente *Tannhauser*, á quien *Garín* involuntariamente recuerda. La partitura termina de cualquier modo con una nueva repetición de la salmodia que abre el segundo acto.

Teniendo en cuenta el argumento y el carácter popular de los bailables, me explico perfectamente el entusiasmo suscitado por esta obra cuando su primera representación en Barcelona el 16 de Mayo próximo pasado.

Aquí en Madrid, el éxito, sin ser tan grande—no existían las mismas razones para entusiasmar al auditorio—, puede considerarse como bastante lisonjero. A ello ha contribuído y no poco la ejecución, excelente por parte de la *señora Tettrazini*, que hizo una deliciosa creación del personaje de *Witilda*, dándole toda la poesía y encanto que requiere. Por su parte, *Garín*, el protagonista, fué caracterizado á las mil maravillas por el *señor De Marchi*, artista concienzudo, dotado de espléndidas facultades y verdadero talen-

to. Los otros personajes son, á decir verdad, de segundo término; la *señorita Giudice*, encargada del papel de *Aldo*, es una contralto que no pasa de la medianía, y los demás intérpretes hicieron lo que pudieron. La presentación en escena, mala como siempre que se trata de una ópera española, para las cuales se reservan los trastos viejos y fuera de servicio; el decorado, regular; los trajes, desastrosos y sin carácter. La orquesta, dirigida por el *señor Bretón* en persona, lo hizo tan bien como de costumbre.

En conclusión, un éxito merecido, y en mi entender justificado, pues se trata de una obra interesante que, si bien tiene muchos y graves defectos, no deja de poseer por otra parte ciertas condiciones dignas de estimación.

RUPERTO CHAPI

Ruperto Chapí

Como suprema y definitiva deducción de la admirable tragedia de *Edipo*, el insigne Sófocles hace decir al coro de ancianos de Tebas que hasta después de su muerte no debe juzgarse si un hombre fué feliz ó desdichado. El término fatal de toda vida humana reduce las cosas á sus justas y verídicas proporciones y el implacable tribunal del tiempo se encarga de pronunciar los fallos decisivos que no tienen apelación. Por otra parte, conviene tener en cuenta que una muerte oportuna puede servir de feliz coronamiento á una vida brillante, en tanto que el sobrevivirse á sí mismo viendo declinar la propia gloria, debe ser la mayor de las amarguras. Todo entusiasmo de momento trae consigo los gérmenes de inevitable reacción, y no ciertamente por capricho ó ingratitud de los hombres, sino porque al fin y á la postre la inalterable justicia se impone y la luminosa verdad se abre paso. Esto nos explica el por qué de tantos sepelios definitivos y la razón de tantas apoteosis póstumas.

Aseguraba Stendhal que el gusto en arte varía cada treinta años, y esta verdad inconcusa, de carácter general, no es en modo alguno absoluta, ya que existen creaciones, siempre jóvenes y lozanas, que conservan su pristina belleza, no obstante las alternativas de la moda y las fluctuaciones del tiempo. Sin embargo, puede sentarse como principio sólido y fundamental que el aplauso fácilmente ganado es el que más rápidamente se desvanece. En realidad los genios creadores no mueren, pues se perpetúan en sus obras inmortales, y esto se explica con toda claridad si recordamos que concibieron con la mirada fija en la belleza eterna é invariable, sin preocuparse en modo alguno de las contingencias transitorias de lugar y de tiempo. El público, caprichoso é impresionable, no opone nunca gran resistencia á quien halaga sus aficiones é instintos, pero aunque tarde más ó menos, siempre llega el momento en que se llama á engaño, y libre ya de la obsesión pasajera, tiene que rendirse á la evidencia y reconocer que sólo lo verdaderamente bueno merece perdurar. Las creaciones artísticas llevan en sí mismas las causas esenciales de su larga ó corta vida, y como decía el poeta al referirse á los libros: *Habent sua fata*.

En confuso tropel, sin la menor provocación de mi parte, todas estas reflexiones acudieron á mi cerebro apenas tuve noticia del fallecimiento del ilustre artista cuya pérdida lamenta hoy día

España entera. Nada me parece más justo ni más razonable. Una poderosísima inteligencia ha desaparecido del mundo de los vivos, y todos sin excepción, amigos ó enemigos, debemos llorarla. Negar los dones admirables con que la Naturaleza dotó á Chapí, fuera necedad manifiesta. Pocos ingenios reunieron tan ricas y preciadas cualidades: imaginación creadora, exuberante fantasía, exquisita sensibilidad, abundancia de ideas, facilidad de concepción, nada, absolutamente nada faltó á aquella inteligencia privilegiada. Quizá por esto mismo, la cuenta que haya de rendir ante la historia del arte nacional sea más estrecha de lo ordinario, y su responsabilidad moral mucho mayor, ya que durante su no corta vida—treinta años por lo menos de labor abundantísima, que no me atrevo á calificar de fecunda—siempre pareció sonreírle la fortuna y caminar de triunfo en triunfo, más aparentes, en puridad de verdad, que reales. Jamás vió cerrada ninguna puerta, siempre tuvo accesible la salida; los mismos bienes materiales, que dan halago y reposo á la trabajosa vida del artista, no le fueron negados. Los ecos del elogio acariciaron dulcemente sus oídos; encontró protectores entusiastas y admiradores fervientes, tuvo amigos fanáticos y apenas conoció detractores. Sin embargo, con todo eso—es posible que sea por eso mismo—el gran artista ha muerto sin dejar la obra definitiva que hubiera eternizado su nombre.

No quiero decir que se le pueda olvidar. Dentro de la historia del arte español siempre tendrá su puesto como el más genuino representante de una época, más que de decadencia, de singular rebajamiento. Contemporáneos suyos han sido otros músicos de tan grande ó mayor valía, aunque menos afortunados, que celosos guardadores de la pureza inmaculada de su musa, jamás han consentido en sacrificar ante los frívolos dioses del día, y con la vista en alto siguen luchando firmes y tenaces, estrellándose siempre ante la apatía y la indiferencia culpables de un público estragado por los efectos de un *arte chico*, tan *chico* como el género *artístico* á que ha dado nombre, y del que Chapí—todo el mundo habrá de reconocerlo—fué el más denodado mantenedor.

Tal es la verdad lisa y monda, por muy amarga y dura que resulte. Rossini, Meyerbeer, Donizetti, niños mimados un día de la muchedumbre, triunfadores indiscutidos de otros tiempos, hoy yacen en un olvido casi absoluto, que los mismos eruditos no se atreven á romper. ¿Podrá ocurrir lo mismo con la obra de Chapí? Mucho me temo por que así suceda, sobre todo teniendo en cuenta lo ocurrido en otra tentativa de bastante mayor alcance que el *género chico*, la *zarzuela grande*, de la que ya nadie se acuerda, á pesar de haber sido sostenida por compositores del fuste de Barbieri, Arrieta ó Gaztambide, y de haber producido la única concepción que honra de verdad la escena

lirica española del siglo XIX, la admirable partitura de *Pan y Toros*, actualmente—y apenas tiene cincuenta años de existencia—casi desconocida.

Para el crítico perspicaz que estudia y analiza su época, los síntomas no pueden ser más significativos. Mucho me pesaría pasar por agorero, pero á decir verdad, ¿qué vida han disfrutado *Curro Vargas* ó *Circe*, pongo por caso, verdaderas flores de un día—de ayer pudiera decirse—, al presente, más que agostadas, muertas? Singulares contrastes del mismo género presenta la carrera artística del notable y eminente maestro cuya vida acaba de extinguirse, y la comparación entre ésta y sus obras no puede ser ni más interesante ni más provechosa en enseñanzas. La experiencia fué siempre el mejor de los maestros. Intentemos, pues, ese curioso paralelo que, francamente—al menos á mí me lo parece—, no será trabajo perdido.

Nació el maestro Chapí en Villena (Alicante) el 27 de Marzo de 1851. Hijo de modestísima familia, su primera juventud no presenta ningún rasgo saliente, á no ser su grande y decidido amor á la música y su precoz y extraordinaria disposición para el estudio del divino arte. Durante varios años, la historia del futuro maestro es la historia vulgar de la mayor parte de los aprendices compositores: estudiar y estudiar con ahinco los áridos y difíciles prolegómenos de la ciencia de la composición, no sin que le ocurran algunas de esas anécdotas pintorescas, reveladoras de sutil agu-

deza y extraordinaria perspicacia, que recogen con ahinco los biógrafos minuciosos, pero que en realidad carecen de importancia.

Bien pronto, sin embargo, comienza ya á pronunciarse la buena fortuna que había de acompañar á Chapí durante toda su vida. Á los diez y seis años, en Septiembre de 1867, logró trasladarse á Madrid, matriculándose en las clases de Piano y Armonia del Conservatorio. Alguna que otra ligera nube empaña su destino, pero á pesar de todo, su estrella se impone, y en 1872 termina sus estudios de modo brillante. Notemos que éste no era su primer triunfo, pues meses antes había logrado resolver el difícil problema económico, obteniendo por oposición la plaza de músico mayor de artillería.

Anúnciase poco después el concurso para la pensión de Roma, y Chapí, vencedor en toda la línea, se marcha á la Ciudad Eterna. Sus trabajos como pensionado son notables y gozan de singular fortuna. ¡Á cuántos de nuestros premios de Roma les habrá sucedido lo mismo! Aun sin haber abandonado la Academia de *San Pietro in Montorio*, el joven artista logra forzar las puertas del Teatro Real y ver representada en Mayo de 1875 su primera obra dramática, la ópera en un acto *La hija de Jefe*, en cuya interpretación toma parte el ilustre tenor Tamberlick, ídolo por entonces del público madrileño. Chapí contaba á la sazón veinticuatro años.

La partitura de *La hija de Jefe* fué juzgada como lo que en realidad era: el ensayo afortunado de un artista dotado de excelentes facultades, á quien convenía prestar alientos y protección. La pensión de Roma se hallaba próxima á su término, pero se prolongó, autorizando al beneficiado para trasladarse á París y estudiar la Exposición Universal de 1878. En aquel mismo año la Academia de Bellas Artes de San Fernando—¿á cuántos músicos españoles ha concedido semejante honor?—da una audición de obras de Chapí, en la que se ejecutaron por primera vez el prelude de la ópera *La muerte de Garcilaso*, un *Motete á siete voces*, en el estilo polifónico del siglo XVI, y algunos fragmentos del poema sinfónico *Escenas de capa y espada*.

Durante su estancia en la capital de Francia, el joven maestro se entregó á la composición de una nueva ópera en tres actos, sobre un poema del señor Capdepón, titulado *Roger de Flor*. Lo probable, lo verosímil, dadas las costumbres musicales españolas y teniendo en cuenta los innumerables casos en que así ha ocurrido, hubiera sido que la obra en cuestión permaneciera inédita, siendo representada si acaso en plazo remoto, cuando ya estuviera algo trasnochada y hubiera hecho sufrir á su autor un verdadero calvario. Pero nada de esto ocurre, por fortuna para Chapí: las inaccesibles puertas del teatro Real se le franquean de par en par nuevamente, y la ópera

Roger de Flor, que está muy lejos de ser una maravilla (la comprobación es fácil, ya que la partitura, en reducción para piano y canto, ha sido impresa por la casa Romero), fué representada el 17 de Enero de 1878—tomando parte en la interpretación cantantes de la fama de Tamberlick y la Fossa—y en ocasión solemnísimas: en la función regia celebrada con motivo de los primeros desposorios del rey don Alfonso XII. No obstante, la flamante creación no obtuvo ningún éxito y apenas llegó á alcanzar tres ó cuatro representaciones. En verdad la obra vale poco, carece de originalidad, está concebida en una forma anticuada y además rebosa de todos esos lugares comunes propios de la ópera italiana.

El año siguiente (1879) Chapí logró imponerse de modo definitivo, dando á luz una de las mejores concepciones de su numen fecundo: la deliciosa y siempre fresca *Fantasia Morisca*, cuya *Serenata* es una verdadera perla del mayor quilate y del más fino oriente. Aquí puede decirse que se muestra por primera vez en toda su originalidad la singular idiosincrasia del gran maestro. En efecto, como obra pintoresca, llena de color, animación y vida, la *Fantasia Morisca* no puede ser mejor, y si nos fijamos desde ahora en adelante, estas mismas cualidades puramente externas, aunque de singular precio, han de constituir los rasgos salientes y típicos del arte peculiar y característico de Chapí. Arte lleno de brío, vivacidad,

gracia y elegancia, algo superficial y frívolo, y en puridad de verdad, poco ó nada emotivo, salvo en contadas excepciones. Se trata, pues, de un artista del Mediodía, en el que la facundia del estilo, la brillantez de la forma y la riqueza del colorido, logran hacer olvidar la escasa profundidad del concepto. Es un arte que deleíta de modo extraordinario, pero que ni conmueve ni hace pensar: de aquí su extraordinaria influencia sobre el público en general, que lo acoge con el mismo entusiasmo que los chicuelos admiran esas lindas burbujas de agua de jabón que los rayos del sol irisan de mil cambiantes colores.

Desde aquel instante, la vida de Chapí es una larga serie de triunfos alborotadores, aunque de escasa duración. El maestro había dado con su verdadero camino, y sin ningún ideal determinado se dedicó á halagar al público y á ganar dinero. No es ciertamente que halle esto censurable, que no en vano he leído el peregrino artículo de Valera intitulado *Un poco de crematística*, á través del cual parece adivinarse la sonrisa escéptica del malicioso autor. Por mi parte, rindiéndome á las doctrinas allí sustentadas, me atengo al proceder del paradójico escritor que á pesar de toda su ciencia económica, lejos de pretender los sufragios del vulgo y cultivar los géneros populares, encastillado en su *turris eburnea*, sin hacer caso de todas las *crematísticas* del mundo, rendía culto á un arte fino y eminentemente aristocrático,

enemigo de toda vulgaridad y de toda populachería. Y es que el inimitable don Juan Valera, como la casi totalidad de los predicadores, en su egoísmo de hombre superior pensaba sin duda alguna allá en su fuero interno: «Haz lo que te digo, pero no lo que yo hago.»

Chapí siguió el buen consejo y se dedicó de lleno á la crematística. Vuelvo á repetir que no seré yo quien se lo censure: sin duda alguna, el derrotero que siguió no era el mejor para el arte, pero en cambio resultaba en extremo beneficioso para el maestro y su familia, y esto al fin y á la postre era atender á uno de los fines más elementales de la vida. Tan trascendental evolución nos revela un nuevo aspecto de la personalidad de Chapí, y nos descubre sus portentosas facultades económicas. El maestro ha sido un gran financiero.

Durante su estancia en París, había tenido ocasión de ver un espeluznante melodrama, con todas las circunstancias propias del género, el famoso *Juif polonais*, de Erckman Chatrian. Comprendió que tan lacrimoso argumento tenía las condiciones necesarias para interesar al gran público, y lo aprovechó como base para su primera especulación económica, que quizás sea la que más le ha producido. Me refiero á la popularísima zarzuela *La Tempestad*, estrenada en Madrid con un éxito extraordinario el 11 de Marzo de 1882, y cuyas representaciones son innumerables. Aun

hoy día continúa siendo popularísima, y para la inmensa mayoría de las gentes constituye uno de los mejores títulos de gloria de su autor. No creo que esto sea un gran elogio.

Invariablemente, en cada período de quince ó veinte años llega un momento en que en España se siente la imperiosa necesidad de intentar la creación de la ópera nacional, á plazo fijo y con pie forzado. Invariablemente también fracasa la tentativa por haberse procedido siempre sin base fija y sin sentido común. La verdad es que mucho se habla de la ópera nacional, pero hasta ahora nadie sabe á ciencia cierta en lo que ha de consistir el nuevo espectáculo. Hay tantos pareceres como maestros, y en general todas esas opiniones carecen, no sólo de fundamento, sino de síndéresis. Allá por los años de 1880 se trató de llevar á feliz término la arriscada empresa, en forma por cierto algo timorata y desmayada. Había que proceder con prudencia y suministrar al público el arte español en dosis homeopáticas. Nada de concepciones atrevidas, operitas en un acto, á fin de que los manjares resultasen ligeros y fácilmente digeribles. Formaban el programa inaugural de la temporada que había de desarrollarse en el teatro de Apolo tres obras de muy distinto carácter: la *Serenata*, de Chapí; *Guzmán el Bueno*, de Bretón, y *¡Tierra!*, de Llanos. El pisto no podía ser más heterogéneo y las tres partituras se perjudicaban con ejemplar mutualidad. Ninguna de ellas, sin

embargo, es del todo indiferente, aunque la más endeble de las tres fué la que obtuvo mejor acogida, prueba fehaciente de la falta de cultura musical de nuestro público. Esto ocurría en la primavera del año 1881, y el resultado fué el de los florecimientos demasiado rápidos ó prematuros, que apenas aprieta un poco el sol, mueren agostados. La partitura de la *Serenata*, en mi modesto entender, merecía algo más. Á mí me parece una de las más lindas creaciones de la musa de Chapí, pues se trata de un cuadrito de género sin grandes pretensiones, lleno de gracia, de frescura y de vis cómica. El maestro hubiera podido ser verdaderamente insuperable en el género de la ópera de medio carácter y en la música humorística.

Quizá aquel fracasado ensayo de ópera comprimida haya sido uno de los gérmenes del llamado *género chico*, que había de acabar por estragar el gusto y hacer punto menos que imposible entre nosotros el arte serio y levantado. Precisamente por aquella época en que se iniciaban las postrimerías de la zarzuela escribió Chapí una ingeniosa partitura satírica, *Música clásica*, en la que caricaturizaba el famoso *Larghetto* de Méndelsshon y las modernas teorías musicales. Aunque la parodia resultaba escrita con bizarria y donosura, por su gracia vulgar y gruesa no dejó de influir en rebajar el mal gusto del público. Hay ciertas cosas que un artista serio no debería

hacer nunca, pues siempre es peligroso poner en ridículo ante los ojos del vulgo cosas que no comprende y que á lo menos son merecedoras de respeto.

No hemos de detenernos en señalar, ni siquiera de modo sumario, las ciento y pico de zarzuelas en uno ó más actos que Chapí ha compuesto para los teatros del género chico, rebajando muchas veces su Musa, abusando de las fórmulas, tópicos y lugares comunes, y transformando su estilo tan genuino y característico en manera trivial y adocenada. En aquel abundante emporio de producciones, de cuando en cuando asoma la garra del león, pero por lo general toda aquella música compuesta á la carrera—casi se diría para salir del paso—lleva el mismo marchamo ó marca de fábrica. Pero distingamos bien, porque no aludo al sello personal del genio, revelador del temperamento del autor, sino á ese abuso de procedimiento y fórmulas que descubren á distancia el amaneramiento de un estilo. Alguna que otra vez el maestro pretendía remontar su vuelo, sin pensar que las alas de su fantasía estaban sobrecargadas de polvo terrenal. Este lastre le impedía sin duda penetrar en las elevadas esferas del sentimiento puro, y por esto siempre se distinguió más y mejor en lo pintoresco, descriptivo y accesorio. Semejante tendencia de su espíritu se fué acentuando de día en día. En la partitura de *El milagro de la Virgen* predomina en cierto modo

el elemento emotivo, pero ya en *La Bruja* (Madrid, 1887) la música es ante todo y sobre todo eminentemente pintoresca. Bajo este aspecto, los aciertos de compositor son extraordinarios. ¿Quién no recuerda con fruición la deliciosa escena que da comienzo á la zarzuela, con aquel lindo «coro de hilanderas» tan elegante y gracioso, y aquella primorosa «conseja del rey moro», de tan marcado carácter popular? Aunque para muestra baste un botón, la partitura abunda en joyas del mismo jaez: bástenos con citar el humorístico «terceto del rosario», el breve «coro de las colegialas», y la fantástica «escena de los duendes». Al lado de todas estas páginas de tan buena ley, hay que reconocer que los números que atañen directamente á la acción están peor tratados y palidecen mucho—véase por ejemplo la ramplona romanza del tenor—comparados con los deliciosos fragmentos accesorios y episódicos.

En 20 de Abril de 1891 fué estrenada la zarzuela *El rey que rabió*, que alcanzó desde luego gran popularidad. Es obra sin grandes pretensiones, más bien clasificable en el género de la opereta que en los del drama lírico ó comedia musical. La partitura llena cumplidamente su objeto, que no es más que entretener y hacer pasar el rato, y como en esta obra no existe verdadero drama y la fábula amena y divertida carece de todo valor psicológico, el maestro podía entregar-se libremente á cultivar el estilo que le era más

familiar, sin meterse en honduras. Los argumentos de *Mujer y reina* y de *Curro Vargas*, exigían otras condiciones. La patética historia de las debilidades amorosas de María Stuardo y las pasiones violentas y exacerbadas de cuyo choque nace la leyenda del *Indiano*, requerían ser tratadas por un vigoroso temperamento dramático. Teniendo en cuenta todo lo que he expuesto, hay que convenir en que semejantes argumentos le venían más que anchos á la musa graciosa y juguetona del insigne maestro. Por esta razón le vemos escurrir el bulto, refugiándose en todo lo accesorio é incidental, sin atreverse nunca á abordar el drama frente á frente.

Para convencerse de ello no hay sino coger la partitura de *Curro Vargas*, que me parece característica del procedimiento particular de Chapí. De los veinte números que la componen, más de la mitad, y sin contradicción posible los más salientes, se refieren á episodios pintorescos sin ninguna relación directa con la acción principal. Y no se crea que exagero lo más mínimo, ya que en el solo primer acto se encuentran la larga y pintoresca «escena del olivar», el «coro de los emigrantes», el «cuarteto cómico» de los petimetres y la graciosa y característica «escena de los arrieros». No prosigo la enumeración por temor á ser prolijo y además porque la obra es sobradamente conocida. Lo cierto es que en *Curro Vargas* el marco tiene mayor importancia que el cuadro y

que el asunto se pierde entre la extensión del fondo. Esta no es ciertamente la estética de la ópera italiana, pero se halla aun más lejos de ser la del drama lírico verdadero. Á mi modo de ver, se aproxima más de lo que fuera de desear á la forma híbrida y heterogénea de la gran ópera francesa, *genre Meyerbeer*, que tanto gusto dió á nuestros abuelos, y que ya en su tiempo Heine satirizaba con acritud, diciendo que «era un hábil medio de entretener al público sin obligarle á escuchar y á comprender la terrible música». El drama lírico—no sólo el de hoy, sino el de ayer y el de mañana, sirvanme de ejemplo Monteverde, Gluck y Wágner, esos tres colosos de la música—persigue un fin muy diferente, como que su objeto no es otro que expresar los motivos internos de la acción, completando el verbo poético é iluminando con el mágico poder de los sonidos el alma de los personajes. En semejante concepción estética, la más grande y desde luego la única absolutamente original que ha creado la civilización cristiana, lo incidental, accesorio y pintoresco no puede tener más que un valor muy relativo. Dado esto, ¡qué importancia podremos conceder á una partitura como *Curro Vargas*, en que el elemento externo—magistralmente tratado—predomina con tanto imperio que obscurece y relega á segundo término la psicología de los protagonistas y las peripecias pasionales!

En los primeros años del siglo actual, volvió á

reaparecer el consabido tema de la creación de la ópera española, y esta vez se acometió la atrevida empresa con los mayores alientos. Teatro nuevo y lujoso construido al efecto, reunión de artistas eminentes, colaboración de conspicuos y notables maestros, nada faltaba en apariencia para que todo resultase á las mil, me parece poco, á las mil y una maravillas. Sin embargo no se contaba con la huésped, la falta total de preparación estética de cuantos intervinieron en el asunto. Cada cual pretendía hacer la ópera española, pero en realidad ninguno sabía á ciencia cierta qué es lo que quería. De reunir los diferentes engendros de que entonces disfrutamos resultaría una especie de monstruo que, como el descrito por Horacio, *descinit in piscem*.

No es esta ocasión para estudiar aquella tentativa tan fracasada como las anteriores, y sólo nos hemos de circunscribir al aporte de Chapí. El maestro había apuntado con tino al elegir como argumento *El mayor encanto, amor*, hermoso drama mitológico de Calderón, rebosante de poesía y de lirismo panteísta. Había allí elementos suficientes para que la Naturaleza ejerciera una influencia decisiva sobre las acciones de los personajes y fuera cómplice de sus pasiones y despertadora de sus sentimientos, como ocurre en el maravilloso segundo acto de *Sigfredo*. Por desgracia, la concepción del genial dramaturgo se quedó reducida á un esqueleto escueto y desnudo.

por obra y gracia del libretista. No obstante, el compositor, de haber penetrado en el fondo del asunto y de haber comprendido la trascendental belleza del mito homérico, hubiera podido, gracias al mágico poder de la música, revestir aquel escuálido libreto de todas las galas líricas á que era acreedor y con ayuda de la forma sinfónica amplificar el cuadro y dar robustez á las figuras. La *Circe* de Chapí resultaba plagada de excelentes intenciones... pero repleta de escasas realidades. El maestro había escrito música fácil, elegante y agradable, llena de garbo y donosura, pero á pesar de la buena puntería, erró el tiro y sin penetrar en el poema sólo pasó por su lado.

Ya sé yo que gran culpa de que así sucediese se debe achacar al libretista, aunque no soy de los que entienden que esta falta ajena exime de responsabilidad al compositor. No creo que los poetas, por muy malos que sean, tengan poder bastante para imponer á los maestros sus elucubraciones, ni comprendo que éstos—á no ser que pretendan justificar el viejo proverbio: «ignorante como un músico»—carezcan del discernimiento necesario para distinguir lo bueno y lo malo. Además, las mismas facultades intelectuales se utilizan para juzgar la poesía y la música, y ya puede prejuzgarse en sentido poco favorable, de aquel que acepta al buen *tun-tun* cualquier engendro, por disparatado que sea, y lo reviste de solfa, sin tener en cuenta que el elemento poético y el ele-

mento musical influyen infaliblemente el uno sobre el otro, acabando por repelerse si son de distinta condición, cosa grave é inarmónica, ó por compenetrarse, cosa gravísima, sobre todo cuando cualquiera de los dos elementos constitutivos del drama ó comedia musical es rématadamente malo.

La nefasta odisea de *Circe*, que á pesar de su mérito, cantado en todos los tonos, carecía de condiciones de vitalidad, no arredró al maestro, que por tercera vez ha acometido, en fecha reciente, la creación de la ópera española. Según la prensa diaria, grande y estruendoso ha sido el éxito de *Margarita la Tornera*, estrenada en el teatro Real el 25 de Febrero próximo pasado. No he oído la música, pero he leído el poema, y creo conocer lo suficiente la personalidad y la manera peculiar—hoy día no se puede llamar estilo—del maestro; y si bastan dos términos para resolver cualquier ecuación, no dudo que, apoyándome en los dos factores citados, sea posible descubrir la incógnita. No creo, pues, arriesgarme demasiado al decir que la nueva partitura debe asemejarse mucho á las anteriores creaciones de Chapí, y tener los mismos defectos y las mismas cualidades. En ella—y así se desprende del malhadado engendro del libretista, tolerable como texto de una zarzuela grande al estilo del año 60, pero inadmisibile como poema para un drama lírico—predomina lo pintoresco, accesorio é incidental,

sobre lo emotivo, pasional y psicológico. El drama interior queda completamente sacrificado á la acción externa, y sentado este precedente, claro está que el maestro habrá compuesto cuadritos de género llenos de gracia, frescura y elegancia, vis cómica y hasta de humorismo, pero tengo por cierto—apostaríá doble contra sencillo—que como de costumbre, ha pasado tan sólo á orillas del verdadero drama. Sin duda por esto dice un respetable crítico que *Margarita la Tornera* ni se ha impuesto ni se impondrá.

He oído decir que el ilustre artista—ilustre y siempre digno de aprecio, no obstante sus errores—tenía fundamentadas grandes esperanzas en su última creación. La muerte, á veces cruel y despiadada, á veces dulce y consoladora, le ha arrebatado al mundo cuando aun podía conservar incólumes todas sus ilusiones. *Ruperto Chapí*, uno de los músicos más notables que ha producido España durante el siglo XIX, ha muerto en plena gloria y en pleno triunfo el día 26 del corriente Marzo, tras una vida más abundante en victorias que en derrotas, y sin haber visto su extraordinaria fortuna amenguarse en lo más mínimo.



Á grandes rasgos y en forma por demás sumaria he intentado analizar las diversas creaciones de Chapí en el género serio y levantado. Todas

ellas fueron aplaudidísimas en su tiempo; ninguna, sin embargo, se ha hecho popular. La verdadera popularidad del maestro estriba en lo que le ha dado su mayor fama y le ha valido los mejores ingresos, en el enorme fárrago de sus ciento y pico de partituras para el *género chico*. Inútil creo decir que en esta esfera reducida, la musa fácil, juguetona y caprichosa del gran artista se movía con singular desenvoltura, y ha creado sus mayores maravillas: cuadritos pequeños de finos y delicados matices, de sentimiento tierno, de intimidad confidencial, trazados con exquisita elegancia y algunas veces—lástima que el abuso le hiciera degenerar en manera—con peregrino estilo. ¡Quién no recuerda que esos lindísimos juguetas titulados *El cortejo de la Irene*, *El tambor de granaderos*, *Pepe Gallardo*, *La Chavala*, *La venta de Don Quijote*, según se dice, la partitura preferida por Chapí, y sobre todo *La revoltosa*, verdadero primor y obra maestra de primer orden, que en tan alto grado de bondad, desaparecen todas las clasificaciones arbitrarias y no existe arte grande ó chico, sino verdadero ó falso! Á nadie se le ocurrirá comparar una joya cincelada por *Benvenuto* con una estatua de *Miguel Angel*, y sin embargo, para el ojo avizor y perito ambas obras tienen idéntica importancia como realizaciones, en distinto tamaño y forma, pero igualmente acertadas, de la belleza eterna. En mi entender, la divina canción de Pergolese: *Tre giorni son che Nina*, y la deliciosa

Trucha de Schúbert, son igualmente bellas, salvando la natural distancia, que la sobrehumana *Novena Sinfonía* ó el sublime *Parsifal*.

No perderá ciertamente su tiempo quien se dedique á estudiar la labor secundaria—en realidad la mejor—de Chapí. Tropezará de seguro con muchas páginas flojas, endebles, ramplonas y hasta malas, pero de cuando en cuando podrá hallar alguna verdadera perla, como aquella poética balada de *La leyenda del monje* ó aquel coro delicioso de *Las campanadas*. Sería interminable, y ya este estudio me parece largo en demasía, si hubiera de entretenerme en ir recogiendo todas las flores que el ingenio siempre alerta del maestro fué sembrando al azar, aquí y acullá, en innumerables obras, insignificantes muchas veces, casi siempre de escasa significación. Es un dolor ver tanto talento lastimosamente derrochado en empresas frívolas y sin importancia, y da lástima pensar lo que tan vigorosa y lozana fantasía hubiera podido dar de sí con solo refrenarse un poco y castigar su extraordinaria facundia. Ya á principios del siglo XVII, el sabio autor del *Melopeo* decía á sus discípulos: «Que para hacer buenas composiciones, es necesario sean compuestas despacio y con mucho estudio y mucha diligencia», y este consejo práctico no ha dejado ni un solo instante de tener idéntico valor. Mucho hay que perdonar al que lucha por la vida, pero también se debe exigir mucho al artista que, dormido sobre

sus laureles, se olvida de la noble misión que el destino le confiara.

El arte de Chapí, original y característico, ni se impone con fuerza ni arrebató ni subyuga: seduce por la minuciosidad del detalle, por las delicadezas que lo realzan, por las primorosas pequeñeces del estilo. Las ideas del maestro ni son profundas ni grandiosas, no impresionan ni dan que pensar por el vigor expresivo del pensamiento musical, pero en cambio encantan por cierta gracia apacible y bizarra, no desprovista de refinamiento. Tanto en su técnica como en sus teorías estéticas, Chapí, sin ser retrógrado, era francamente conservador: no en balde fué discípulo de Arrieta, y por tradición de éste, de Vaccai. Su destreza de mano resultaba extraordinaria, casi maravillosa, mas el exceso de producción, el apremio de creación continua habían hecho degenerar su estilo, tan elegante en un principio, en manera vulgar y adocenada. Su inspiración melódica, generalmente de cortos alientos, se desenvuelve prolíficamente, repitiendo un mismo motivo, ya en progresiones simétricas de tono á tono—la conocida fórmula medioeval llamada *rosalia*, que tanto se ha censurado á Gounod—ó por saltos libres, procedimientos ambos muy socorridos, para evitar los recursos más complicados y difíciles de la imitación ó de las variaciones. No obstante esta triquiñuela artificiosa, la habilidad del maestro era tan grande, poseía tan admirablemente los recursos del ritmo, que

en muchos casos, si bien no en todos, las ideas más triviales lograban perder entre sus manos gran parte de su vulgaridad, y sin llegar á hacerse simpáticas, resultar, por obra y milagro del artificio que las sostenía, verdaderamente aceptables.

Me parecería un elogio ridículo asegurar con tono doctoral que Chapí conocía perfectamente la doctrina y teoría de su arte. ¿Qué menos pudiera decirse de un maestro en toda la extensión de la palabra, sobre todo en una época como la actual, en que cualquier alumno aventajado de cualquier Conservatorio juega con las mayores dificultades técnicas? Lo mismo ocurre en cuanto concierne á la instrumentación. En nuestros días, desconocer esta rama de la ciencia musical sería defecto en verdad imperdonable, pues es lo cierto que su estudio se ha hecho casi más necesario—lo digo sin pretender hacer una paradoja—que el de la armonía y el contrapunto. Al presente todo el mundo instrumenta bien; escribir ya es otra cosa, y seguramente por esto se producen tantas creaciones de aparente visualidad, en el fondo chirles y sin enjundia. No seré yo quien ofenda la memoria del maestro con indilgarle elogios tan baratos y mezquinos.

El valor de Chapí estriba en que fué un temperamento con grandes cualidades y no pequeños defectos. El *género chico*, que cultivó con demasiada intensidad, ha influido poderosamente sobre su genio, y cuando ha pretendido remontarse á un

ambiente algo más elevado, por falta de hábito —la costumbre viene á constituir una segunda naturaleza—no supo siempre dar con la nota justa y oportuna. La novedad del género le ahoga y le inquieta y su musa se encuentra cohibida y no logra moverse con desenvoltura.

Por eso creo conveniente que se le honre mucho, pero en seguida, antes de que pase la ocasión oportuna y comiencen á marchitarse los laureles.

Marzo 1909.

CIRCE

CIRCE

Ópera en tres actos, sobre un plan basado en El mayor encanto, amor, de Calderón, poema de don Miguel Ramos Carrión, música de don Ruperto Chapí, estrenada en el teatro Lírico de Madrid el 7 de Mayo de 1902.

Debo declarar ante todo, honrada y lealmente, para que el lector discreto no se llame á engaño, que todas mis simpatías están en pro de la levantada empresa de restaurar el drama lírico español, con el fin de que figuremos, en esta manifestación tan elevada del arte, con nuestro carácter tradicional y por derecho propio. Es un dolor que, llevados de una afición inmoderada hacia lo extranjero, hayamos olvidado que antiguamente poseíamos un arte musical completamente nuestro, y que si los grandes compositores españoles de aquellas épocas remotas fueron y siguen siendo la admiración de propios y extraños, no hay razón ninguna para que en los presentes tiempos deje de ocurrir lo mismo.

La iniciativa, patrocinada por el señor Berriatúa, es noble y digna de todo encomio, y á favorecerla debemos contribuir todos los amantes del arte español. Pero por lo mismo, creo que debe

procederse con serenidad y juicio, sin dejarse llevar de histéricos entusiasmos que á nada conducen, y teniendo en cuenta que no es cosa baladí ni hacedera en un momento la creación de la ópera nacional, mil veces intentada y otras mil veces fallida, precisamente por vehemencias é intemperancias, muy propias de nuestro carácter, pero que en realidad á nada conducen.

Desgraciadamente, las obras maestras no se escriben á plazo fijo, ni se producen cuando se desean. Por lo general, son la consecuencia de una larga evolución preparatoria, y conviene tener esto muy presente para no exigir á nuestros maestros más de lo que buenamente pueden dar; que poco á poco, y por sus pasos contados, iremos progresando hasta llegar al fin ambicionado. Débese, pues, juzgar imparcialmente y con grande serenidad, señalando los defectos que se encuentren, no en tono de censura, sino para ver de remediarlos en lo porvenir y aplaudiendo cuanto bueno nos salga al paso, á fin de alentar á los que trabajan con buen deseo y mejor voluntad. No hay que olvidar lo que dijera el Divino Maestro: «Muchos son los llamados y pocos los escogidos.»

Y hechas estas advertencias preliminares, destinadas á aclarar ciertas dudas, pasemos á ocuparnos de *Circe*, partitura debida á los señores *Ramos Carrión*, autor del libro, y *Chapí*, compositor de la música, que ha inaugurado la campaña de nuestro flamante teatro Lírico.

I

Los asuntos mitológicos han sido siempre muy socorridos para los compositores. Desde su nacimiento, la ópera tuvo especial complacencia en cantar las aventuras y desventuras de los héroes de la antigüedad clásica. En los primeros tiempos nadie se hubiera atrevido á romper contra la costumbre consagrada, y las patéticas historias ó mitos de Orfeo, Teseo, Ulises, Ifigenia y Alceste, por no citar más que estos, sirvieron de tema á infinidad de composiciones de todos los géneros y de todas las escuelas. El uso de semejantes argumentos no tardó en degenerar en abuso, por lo que hubo de producirse una primera reacción, gracias á la ópera bufa napolitana, que aportó al drama lírico, un tanto estancado en la antigüedad, los elementos vibrantes de la vida contemporánea. En Francia fué donde por más tiempo persistió la tragedia lírica de carácter clásico, no sin grandes protestas formuladas por eminentes críticos, entre los que se cuenta Boileau, dirigidas principalmente contra el poeta Quinault, autor de innumerables libretos heroicos y mitológicos de una rigidez rayana en lo insopor-

table, hasta el punto de hacerse proverbial la exclamación atribuída á Fontenelle:

¡Qui nous delivrerá des grecs et des romains!

La fábula de *Circe* fué una de las primeras utilizadas por los creadores del drama lírico. Todavía en los tiempos prehistóricos, durante el siglo XVI, cuando apenas si existen más que algunas tentativas informes y aisladas, el episodio homérico sirve de fundamento y tema al famoso *Balet comique de la Royne*, ejecutado en el palacio del Louvre de París en 1582, en presencia de Enrique III y de su corte, con motivo de los desposorios del duque de Joyeuse con Mlle. de Vaudemont. La música era obra de los compositores Beaulieu y Salmón, y la invención de un violinista piamontés, venido á Francia con el séquito de Catalina de Médicis, llamado Baltasar y conocido por el apodo de Beaujoyeulx. Los gastos de esta fiesta, cuya ejecución duró desde las diez de la noche hasta las cuatro de la madrugada, se elevaron, según Laborde, á más de cinco millones, suma que puede hacer suponer el lujo de los trajes y de la presentación escénica.

Pero á pesar de tal ejemplo, hay que reconocer que semejante asunto no fué nunca de los más manoseados, si bien pudieran citarse diez ó doce óperas intituladas *Circe*, representadas con mayor ó menor éxito en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania, ninguna de las cuales ha llegado hasta

nosotros, por más que alguna fuera obra de músicos tan apreciables como Keiser, el creador de la ópera alemana (Hamburgo, 1744), Winter (Munich, 1785), Paer (Venecia, 1781), siendo la más célebre de todas y la más antigua la compuesta por Marco Antonio Charpentier sobre un poema de Tomás Corneille, que fué estrenada en París en 1675, y á cuyo hermoso libro puso música nuevamente el insigne guitarrista portugués Roberto de Viseo, tan celebrado en la corte de Luis XIV.

El hermoso episodio que constituye la décima rapsodia de la divina *Odysea* puede considerarse sin duda alguna como una de las bellas creaciones brotadas de la poderosa fantasía del gran Homero. Probablemente tendría por fundamento algún hecho histórico, y en efecto los comentaristas del poeta por excelencia nos hablan de la existencia de una Circe, reina de Sarmacia, quien después de matar á su marido, para esquivar la venganza de sus súbditos se refugió en el promontorio que desde entonces lleva el nombre de *Monte Circeo*, situado en las costas occidentales de Italia, y que en la antigüedad, según el testimonio de Plinio, debía ser un islote, dedicándose en su retiro al cultivo de las artes mágicas. Conforme al relato homérico, *Ulyseo*, como le llamaban nuestros mayores, hubo de abordar en aquellas regiones, víctima de la venganza de Venus, en su viaje de regreso á Itaca, después de la destruc-

ción de Troya. El padre de la poesía nos cuenta, con ingenuidad encantadora, cómo la nave avista la inhospitalaria costa y cómo el prudente caudillo destaca un grupo de sus acompañantes para que exploren los desconocidos territorios. Apenas desembarcan son sorprendidos por la terrible maga, que los atrae y seduce, acabando por darles á beber el filtro que ha de convertirlos en animales. Realízase el encanto, y sólo uno de los griegos, Euriloquio (el Arsidas del señor Ramos Carrión), logra salvarse, y corre á prevenir á Ulises. Al momento se apresta el héroe á vengar á sus compañeros. Aborda á tierra y se encamina á la vivienda de la encantadora. En el trayecto se le aparece su protector, Mercurio, quien le da la hierba *moly*, que le librará de las asechanzas mágicas, y le indica los medios que debe emplear para vencer las astucias de Circe y desencantar á sus víctimas.

Todo ello está expuesto por el gran poeta con una sencillez admirable. Ulises, fuerte ante todos los conjuros, no sabe resistir á la mágica seducción del amor. Un año entero permanece en compañía de Circe, de quien tiene dos hijos gemelos, Latinus y Cassiphone—el varón fué nada menos que el padre de los primeros habitantes del Lacio y el fundador, por consiguiente, de nuestra raza—, y al cabo de ese tiempo, el héroe, cediendo á las imposiciones del deber, se aleja en busca de su fiel esposa Penélope, dejando á Circe abandonada. Á esto se reduce toda la fábula, cuyo significado

moral es en extremo profundo. El símbolo de los hombres convertidos en animales por abandonar-se á los placeres sensuales, no puede ser ni más significativo ni más profundo. Andando los años, narran las historias que Telémaco, hijo de Ulises, dió muerte á Circe, sucumbiendo él mismo víctima de la venganza de Cassiphone.

No obstante su singular belleza, la leyenda del *Monte Circeo* no parece haber ejercido gran influencia en el mundo pagano. Apenas si existen representaciones plásticas de este mito. Un bajo-relieve de la buena época griega, existente en el palacio Rondanini, nos muestra en tres escenas superpuestas el desarrollo del pequeño drama homérico. Fuera de este se conocen muy pocos monumentos iconográficos que representen á Circe. Pero si la antigüedad parece haberla descuidado algún tanto, el Renacimiento, en cambio, se ocupó con delectación de la terrible maga. Innumerables pintores, Guercino y el Parmesano entre otros, trazaron su figura seductora, y gran número de poetas glosaron sus singulares aventuras.

Un novelista italiano de no escaso valer, Juan Bautista Gelli, publicó en Florencia, en 1549, una interesantísima novela, en que reproducía el episodio homérico, introduciendo en él muy ingeniosas y agudas variantes. En efecto, según la nueva versión del prosista florentino, que debía ser un gran humorista, Circe accede de buen grado á devolver á los compañeros de Ulises la figura huma-

na siempre que ellos consientan en la transformación. No es pequeña la sorpresa del héroe al saber que ninguno acepta, pues todos se hallan tan satisfechos en su nuevo estado de animales libres, que ni uno solo desea volver á su primitiva situación de hombre esclavo. El apólogo es más intencionado de lo que parece, y fué recogido por el bueno de La Fontaine, que lo reprodujo en su fábula *Les compagnons d'Ulysse*.

En España también se escribió mucho sobre esta historia. Lope de Vega compuso un poema titulado *La Circe*, que no es, en verdad, una de sus mejores concepciones, y trató el asunto á lo divino, según curiosa costumbre de su época, en una especie de auto ó comedia sacramental que lleva el nombre de *La Circe angélica*. Más adelante, el doctor Mira de Amescua y el doctor don Juan Pérez de Montalván escribieron en colaboración con don Pedro Calderón la comedia *Polifemo y Circe*, en que á las aventuras de Ulises se une el episodio de los amores de Acís y Galatea con la venganza del cíclope siciliano. Esta obra, que debió estrenarse hacia el año 1634, es el original de *El mayor encanto, amor*, fiesta que se representó á Su Majestad Felipe IV en el estanque grande del Real Palacio del Buen Retiro, la noche de San Juan del año 1639, y de la que he de ocuparme con alguna detención, por haber inspirado la nueva *Circe*, objeto y fin de estas disquisiciones.

El mayor encanto, amor, es, sin duda alguna, una de las concepciones en que brilla más la fantasía poética del autor de *La vida es sueño*. Su representación debió constituir un espectáculo fastuoso y nunca visto, según puede colegirse de la curiosa relación *La Circe, fiesta que se representó en el estanque grande del Retiro, invención de Cosme Lotti*, etc., etc., publicada por don Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico de la Comedia*. El famoso ingeniero y tramoyista italiano antes nombrado, había dispuesto un teatro que navegase á imitación de aquellas naumaquias de los romanos (Vide *Avisos históricos* de don José Pellicer), pero no contó con que apenas comenzó la representación, «se levantó tal aire, borrasca y torbellino, que muerta mucha parte de las luces y tiestos, desbaratadas las góndolas y á peligro de hundirse; asustado el príncipe, fué preciso retirarse y cesar la fiesta». Mas á pesar de la catástrofe iniciada, la representación volvió á repetirse, según dice el escritor citado: «el jueves, á Sus Majestades y Altezas, que Dios guarde; viernes, al Consejo Real de Castilla, y lunes al convento de San Jerónimo, religiones y todo el pueblo, estando francas las puertas á todos los que quisieron entrar al espectáculo».

Calderón, en *El mayor encanto, amor*, es el gran poeta de siempre. Adorna la fábula homérica con oportunos episodios, como los que constituyen el amor de Ulises por la ninfa Flerida; los

celos de Arsidas, príncipe de Trinacria, enamorado de Circe, y las aventuras burlescas del gracioso Clarín, componiendo con todos estos elementos un drama pasional, lleno de fantasía y vida é impregnado de un gran sentimiento lírico de la Naturaleza. Augusto Schlegel lo tradujo al alemán y el gran Goethe lo celebró sobremanera. La obra encajaba de lleno dentro del gusto germánico y no dejó de influir, de modo reflejo, sobre la *Noche del Sábado Clásico* del segundo *Fausto*. Pronto fué utilizada por los compositores de música, y ya en 1791, el famoso violoncelista Bernardo Romberg, hacía representar en Berlín una ópera de *Circe y Ulysses, nach Calderon*. La excelente versión de Schlegel se hizo muy popular en Alemania, tanto que aun hoy día sigue figurando en el repertorio corriente de los principales teatros, donde se ejecuta, exornada, por más señas, con coros é intermedios musicales de gran belleza, compuestos por Eduardo Lassen, notable maestro danés que sucedió á Listz en la dirección del teatro de Wéimar. Ultimamente el mito de Circe ha vuelto á ser reproducido en el teatro lírico. Un gran artista alemán, Augusto Bungert, ha escrito una tetralogía denominada *El mundo homérico*, representada con gran éxito en Dresde no hace muchos años, en la que canta toda la *Odysea*, en cuatro episodios intitulados respectivamente *El viaje de regreso*, *Circe*, *Nausikæ* y *La muerte de Odiseo*. Esta vasta concepción es de lo más in-

terezante que ha producido la moderna Alemania musical.

He aquí expuestos, sumariamente, todos los elementos que pudo tener presentes el señor Ramos Carrión para escribir su poema. Ni se ha ceñido al sencillo relato homérico, ni ha seguido la intrincada é interesante, aunque algo confusa, intriga calderoniana. En puridad de verdad, se ha limitado á escribir un boceto de libro, lleno de lugares comunes, cuya acción, que tiene el mérito de no ser ni obscura ni complicada, se halla tan desprovista de desarrollos psicológicos, y presenta las situaciones de tan compendiosa manera, que el compositor no encuentra lugar donde apoyar y esparcir su inspiración. Más que de un libreto, se trata de un esquema de libreto, y tengo por seguro que el hábil y fecundo escritor no se habrá procurado grandes quebraderos de cabeza para redactar semejante engendro.

Es cierto que conviene tener presente que se trata de un género en extremo difícil y hasta el día muy poco cultivado en España, y que tamaña falta de conocimiento de las exigencias más elementales del drama lírico es muy disculpable, más que nada por la carencia casi total de modelos nacionales y extranjeros. Considerando esto, la obra del señor Ramos Carrión es acreedora á elogios y merece ser juzgada como una tentativa interesante. ¡No se encuentran todos los días libretistas del fuste de Wágner ó de Boito!

II

Siempre he considerado al distinguido compositor de *La Bruja* y de tantas otras obras estimables como á uno de los mejores y más ilustres músicos de España. Repetidas veces he dicho que en la música de medio carácter no tiene rival, y que creía sinceramente que si á otros artistas estaban reservados la fuerza y el vigor dramático, el señor Chapí era el músico de la gracia y del ingenio, lo que, con franqueza, no es ser poco. Pero como siempre me gusta escribir con estricto arreglo á lo que siento, debo declarar que abrigaba mis temores de que resultase un tanto pobre y mezquina la musa ligera, grácil y juguetona del simpático autor de *La revoltosa*, verdadera joyita de singular valór, atañada con el coturno y la máscara de la tragedia. Para descargo de mi conciencia confesaré desde luego que la nueva é importante partitura de *Circe*, constituyendo una empresa de muy subido precio, que acredita una vez más la no común pericia y las extraordinarias facultades naturales del maestro, ha venido en cierto modo á ratificar mis presentimientos, puesto que en ella toda la parte episódica y accesoría,

lo que pudiéramos llamar cuadros de género, está formada por trozos acabados y lindísimos, en tanto que la esencia del drama, el elemento pasional y el trazado de los caracteres, resultan pálidos y desmayados.

Quizá provenga este defecto, en mi entender muy grave, de la extremada sobriedad del poema, que suministra al compositor, como anteriormente he dicho, muy escasas oportunidades para desarrollar su inspiración. La constante repetición de una misma situación y hasta de los mismos conceptos, la falta de caracteres secundarios que hagan contraste y pongan de relieve á los protagonistas, la monotonía de la acción y el escaso interés que inspira el conflicto, son causas sobradas para poner en grave aprieto á cualquier artista, y es lo cierto que el señor Chapí ha sorteado todas esas dificultades, saliendo airoso más de una vez del atolladero.

No ha llegado á nosotros la música primordial de *El mayor encanto, amor*, pues seguramente la tuvo. Pero tengo por evidente que José Peyró (que escribió coros para *El jardín de Falerina*) y Juan Hidalgo (autor de la lindísima partitura que acompaña á la preciosa comedia mitológica *Ni amor se libra de amor*), ambos colaboradores musicales del eximio don Pedro Calderón, se hubieran sorprendido, y no poco, al escuchar el formidable aparato sonoro empleado por el moderno compositor para dar vida, fuerza y vigor á la fábula

del poeta, extrañándose de que, salvo en ciertos pasajes que señalaré más adelante, no se encuentre en la nueva ópera nada que responda á las tradiciones de nuestro arte, de aquel arte tan característico de Juan de la Encina, que tiene su último florecimiento en los tonadilleros de principios del siglo XIX.

Porque hay ¿qué confesar, pese á quien pese, que la partitura de la nueva *Circe* no tiene carácter definido. Su autor se muestra ecléctico, y si en el primer acto y el último cuadro sigue los procedimientos de la declamación lírica propios de Wágner, en el segundo acto se amolda á las formas convencionales de la ópera italiana, sin olvidar en algunos momentos los giros peculiares de los modernos maestros franceses. Sin que esto se tome como acusación ni censura, y hago semejante observación porque existen ciertos prejuicios muy generalizados contra el señor Chapí, pudiera decirse que su inspiración se resiente de la influencia de tres artistas bien distintos: los autores de *Lohengrin*, *Sansón y Dalila* y *La Bohème*. Habrá quien suponga que esto es un grave mal, y quien tal crea se equivoca. La verdadera originalidad es sumamente rara, y es natural que los genios (no aludo ni á Saint-Saens ni á Puccini) ejerzan cierta acción más ó menos directa sobre los demás artistas de menor altura. Es más: los mismos colosos no han podido sustraerse á la legítima sugestión que sobre ellos han ejercido

otros talentos, á veces inferiores á los suyos. ¿Quién no reconoce la influencia de Mozart en Beethoven y la de Wéber en Wágner?

Las innumerables obras producidas por el señor Chapí, en las que no es difícil encontrar páginas excelentes, bastan y sobran para demostrar que es artista poseedor de un caudal propio, aunque no siempre sea, sin duda por la premura del trabajo, muy escrupuloso en la elección de las ideas. Produce el maestro sin tregua ni descanso partituras y más partituras, no siempre escritas con la detención y el esmero que exige la verdadera obra de arte, y que á decir verdad, sólo son meras improvisaciones. Los grandes recursos técnicos y la habilidad en la instrumentación—nadie pondrá en duda el dominio de su arte y los grandes conocimientos que posee el autor de la *Fantasia morisca*—no bastan, sin embargo, en más de un caso, á disimular la pobreza del concepto.

Pero lo que más me sorprende en la obra que nos ocupa es la falta de carácter, y sobre todo de carácter español. Alguien podrá argüirme que tratándose de un asunto griego, á qué viene lo del carácter español. La réplica es bien fácil. Se trata precisamente de crear la ópera española, y como supongo que esta nueva modalidad del drama lírico no ha de consistir tan sólo en que el poema se cante en castellano, hemos de buscar sus rasgos característicos y distintivos en la música. Que tenemos tradiciones musicales y que el público

responde cuando se le habla en su idioma, lo prueba el madrigal cantado por las esclavas de la diosa en el segundo acto de *Circe*, que, según se ha dicho, no es más que una vieja tonadilla del siglo XVIII, y que si no lo fuera merecería serlo. El auditorio acogió tan lindo fragmento con grandes aplausos, y lo hizo repetir, siendo este el único trozo de la partitura que alcanzó semejante honor. Sin embargo, yo prefiero, con mucho, otros pasajes del mismo acto, como la tierna y sentída romanza cantada por Circe mientras Ulises duerme, de inspiración delicada, llena de encantadora y poética suavidad, y el característico bailable que le sigue, perfectamente instrumentado, que produce gran efecto por la originalidad de los timbres y que es lo único de la obra que tiene algún sabor helénico.

Y tiempo me parece ya de examinar, siquiera sea con brevedad suma, el trabajo realizado por el ínclito maestro. Desde luego declararé que el mejor de los tres actos que tiene la ópera me parece ser el segundo; pero conviene proceder con orden. Sin preludio ni obertura, la obra comienza con una escena fantástica de carácter enérgico y salvaje, en la que se pretende describir el temperamento fiero y cruel de la terrible maga, que se complace en el suplicio de sus víctimas, exponiéndose un tema instrumental que reaparece en el último cuadro, cuando las violentas pasiones de Circe hacen de nuevo explosión. Sigue la tor-

menta, que arroja la nave hacia la playa, la llegada de los griegos exploradores y su transformación en animales, todo tratado sumariamente. La invocación de Ulises á Juno (detalle bien poco homérico, pues en la *Odysea* el protector del héroe es Mercurio) y la respuesta de la diosa, constituyen un trozo de marcado carácter wagneriano, en el que se oye por primera vez uno de los temas fundamentales de la partitura, destinado á representar á Ulises y á su espada vencedora de todos los encantos. La frase en *si bemol*, dicha por los violoncelos, cuando Circe pretende conquistar al caudillo, es de corte francés, y viene á ser el motivo dominante en la trama sinfónica, ya que simboliza el amor de los protagonistas. Á la voz de Ulises deshácense los encantos de la maga, la abrupta cueva se transforma en mágico palacio, los vestiglos en seductoras ninfas y los compañeros del caudillo recobran su forma primitiva, terminando el acto con un final no desprovisto de efecto en su extremada sencillez.

Se encuentran en el segundo acto los mejores fragmentos de la obra. Desde luego, su ambiente apacible y sereno se halla más en connivencia con el temperamento musical del señor Chapí. Escúchase primero un coro de mujeres, gracioso y elegante, que muy bien pudiera firmar Saint-Saens; sigue una romanza de Circe y una larga escena con Ulises—interrumpida precisamente por el lindo madrigal que antes indiqué—, en la que pudieran

señalarse algunos pasajes tratados con fortuna. El coro de cazadoras y la escena en que los griegos y Arsidas tratan de buscar los medios para separar al héroe de la diosa, son de valor secundario. Parece que el maestro no les ha concedido importancia. El sueño de Ulises, velado por Circe, y el bailable siguiente ya han sido mencionados con los elogios que merecen, y el acto termina con una escena de mucho efecto, en que se desarrollan con gran eficacia los motivos amorosos, la frase de seducción del primer acto y la romanza del sueño. El himno á la Naturaleza hubiera debido ser, dada la idea panteísta del mundo pagano, algo grandioso y solemne, pero el señor Chapí no lo ha sentido de esta manera, prefiriendo producir una impresión delicada, voluptuosa y dulcemente poética. No en balde existen distintas maneras de juzgar y sentir las situaciones.

El tercer acto se resiente de la monotonía del libro. Todo el primer cuadro está desprovisto de interés, y la salmodia entonada por la sombra de Aquiles resulta larga. Más vigor y fuerza dramática tiene la escena final, en la que deben señalarse la invocación de Circe: *Ave de Jove, préstame tus alas*, y una especie de romanza sentimental, llena de expresión, concluyendo la obra con una violenta explosión instrumental, que trata de describir la desesperación de la amante abandonada.

Oportuno me parece terminar este largo y desaliñado trabajo, diciendo cuatro palabras res-

pecto á la interpretación de la ópera y á su presentación escénica. Los intérpretes de *Circe* son muy aceptables. La señorita Fereal ha creado la difícil parte de la protagonista con gran talento; es una artista que canta bien y sabe lo que dice. El tenor señor Diana posee escasa voz, sobre todo en el registro agudo, pero frasea con gusto y delicadeza, resultando un Ulises muy discreto. Bien el señor Mardines, encargado del papel secundario de Arsidas, y excelentes los personajes episódicos (Voz de Juno, Sombra de Aquiles, Ninfas, etcétera) y los coros numerosos y afinados. La orquesta perfectamente, dirigida por el señor Villa.

El señor Soler se ha acreditado como director de escena. La presentación de *Circe* forma un espectáculo muy brillante, en que no falta ningún detalle. Magníficas decoraciones de Amalio Fernández, trajes lujosos y *atrezzo* riquísimo, cosa que no se suele ver con frecuencia cuando se trata de la ópera española.

Es de esperar que la obra de los señores Chapí y Ramos Carrión vaya gustando cada día más, y lo merece en justicia, pues se trata de una creación apreciable y en verdad superior á otras muchas á diario aplaudidas por el público.

Mayo de 1902.

MÚSICOS ESPAÑOLES

Músicos españoles

Fray Eustoquio de Uriarte.—Juan de Montes

(In memoriam)

En el confuso torbellino de la vida moderna, donde hombres y cosas pasan con vertiginosa rapidez, donde las sensaciones se suceden sin dar tiempo material para analizarlas, donde el espíritu sediento de impresiones no halla paz ni reposo un solo instante, nada tiene de extraño que desaparezcan del mundo de los vivos artistas y escritores merecedores de honra y prez, que apenas si lograron ser conocidos por sus contemporáneos. Nada tiene de extraño tal ignorancia, repito; no hubo tiempo bastante para que pudieran ser apreciados los frutos de tales ingenios, ya que el vulgo necesita siempre sobrado espacio para percatarse de todo lo que vale, si no se le ha señalado de antemano, ¡y en este caso son tantos los que tienen la vileza del silencio! Afortunadamente, algo queda siempre de lo que fué bueno y noble, y más temprano ó más tarde, su memoria

vuelve á nuestra mente, engrandecida quizás por la distancia, tal vez embellecida por el recuerdo.

Á mi modesto retiro han llegado últimamente dos noticias de muy distinto carácter, que afectan á la música española del presente. Una triste, otra consoladora; si algo desaparece, algo renace. La dolorosa nueva á que aludo es el fallecimiento, acaecido no ha mucho—no sé si en Motrico ó si en Durango—, del insigne fray Eustoquio de Uriarte, gloria indiscutible de la orden agustiniiana y de nuestro arte musical. Es posible que este modesto nombre nada diga á la generalidad; que fray Eustoquio vivió siempre alejado del mundanal ruido, lo que no obsta para que desde su celda, ya en El Escorial, ya en Palma, lograra intervenir de modo activo en el movimiento artístico contemporáneo, é imprimiese en la cultura musical de la moderna España el sello peculiar de su característico y vigoroso talento.

Sus notabilísimos artículos de crítica é historia de la música, publicados en diversos periódicos y revistas, son prueba fehaciente de cuanto digo. Trataba las materias más aparentemente heterogéneas con sin igual donosura y gran aparato de erudición, hábilmente disimulada. Aunque la mayor parte de sus trabajos vieron la luz pública en la interesante revista *La Ciudad de Dios*, editada por los padres de San Agustín, abordó sin reparos ni escrúpulos ñoños, que á nada conducen, los más arduos problemas, y sus notabilísimas *Cartas*,

dirigidas al notable crítico don José Esperanza y Sola, sobre *La ópera española*, quedarán como documentos de inapreciable valor para todos los que quieran saber lo que puede y debe ser esta altísima manifestación de nuestro arte, tan descuidado entre nosotros.

Ignoro la historia de fray Eustoquio de Uriarte. Probablemente no la tendría. Sólo sé que era vascongado, que había nacido en Durango y que pertenecía á la religión agustiniana. Residió largos años en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y allí tuve la fortuna, no sólo de conocerle y apreciarle, sino de admirar su gran cultura y no vulgar talento. Los que quieran saber más busquen sus obras; en ellas están sus fastos biográficos, pues cada uno de sus trabajos señala una etapa gloriosa. Como carácter, resultaba un niño, dulce, afable y bondadoso. Enamorado de la belleza eterna, la admiraba con entusiasmo donde la hallaba, que ésta es manera altísima de rendir tributo al Creador, y sabio y artista en una pieza, pensaba como viejo y sentía como joven.

La reputación del modesto monje se extendió singularmente fuera de España, cuando publicó su notabilísimo *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano, según la verdadera tradición* (Madrid, 1891), obra reducida por el tamaño, pero grande por la sólida y sana doctrina que promulga y expone con singular claridad y mágico poder persuasivo. Nadie ignora que la cuestión de la

interpretación del canto litúrgico es uno de los problemas más arduos é intrincados que nos ha legado la Edad Media. Las grandes maravillas musicales creadas por los geniales artistas cristianos que se llamaron San Ambrosio y San Gregorio Magno yacían en los archivos de las viejas basílicas y catedrales, desfiguradas y maltrechas, y cuando se cantaban para el servicio diario, era (y es aún hoy) de tal manera que, lejos de producir el efecto piadoso y místico que pensaron sus autores, nos causan una impresión ridícula y grotesca. Cuando se criticaba semejante profanación, los ignorantes criticados contestaban que se había perdido la tradición, que se ignoraba el modo de leer las neumas, y otras razones semejantes, demostradoras de su absoluto desconocimiento del asunto y de su escaso, por no decir ninguno, amor al estudio. Los benedictinos de la abadía de Solesmes se propusieron, con la tradicional paciencia y perseverancia que caracteriza á los hijos de San Benito, remontarse á las fuentes legítimas y restablecer la verdad, á fin de que las alabanzas divinas fuesen cantadas con dignidad y respeto.

Fray Eustoquio de Uriarte conoció estos trabajos, y al punto decidió enriquecer nuestra literatura musical con los ricos materiales allegados recientemente. Tal es el origen de su obra capital, en la que todo cuanto concierne á tan intrincado y complejo asunto lo inquiere, averigua, examina

y juzga con asombrosa clarividencia y tal sentido estético, que pasma y seduce. En todo era un verdadero *modernista*, hasta en esta misma obra de la restauración del canto gregoriano, de que ha sido el portaestandarte en España, y que al fin y á la postre no es sino una consecuencia legítima y necesaria de la evolución musical moderna, puesto que los más grandes y perfectos ejemplos de declamación lírica se encuentran precisamente en las recitaciones litúrgicas, donde los fundadores del drama musical—refiérome á la *Camerata florentina*—, el mismo Wágner, y últimamente el joven Perosi, han encontrado siempre un manantial perenne de belleza y de inspiración.

Para difundir y hacer más accesibles á la generalidad las doctrinas que profesaba, Fray Eustoquio de Uriarte publicó en 1896 un *Manual de Canto Gregoriano*, que no es sino un extracto magistralmente hecho de su admirable *Tratado*. No he de mencionar todos los trabajos del ilustre agustino, pero no quiero dejar de recordar sus importantes estudios de *Estética*—su sueño dorado era dotarnos de una *Estética de la música*—, su notabilísima memoria *Orígenes é influencia del romanticismo en la música*, premiada en Lugo en 1891, y sus importantes *Discursos* pronunciados en los Congresos religiosos de Madrid (1889), en que inició sus ideas sobre la restauración del canto gregoriano, sorprendiendo y admirando por su vastísimo saber, y de Sevilla (1893),

así como el que leyó en 1896 en el famoso Congreso de Música Religiosa de Bilbao, al que concurrieron las principales notabilidades en la materia de Francia é Italia, congregándose al efecto los ilustres maestros Tebaldini, d'Indy, Guilmant, Bordes y Vidal, sin contar las mayores ilustraciones de nuestro país. Según me han dicho, no hace mucho tiempo había entregado á un editor catalán un importante trabajo, completamente terminado, titulado *Arte y Naturaleza*, que será de desear se publique, pues es seguro que estará á la altura del no común talento de mi malogrado y querido amigo.

¡Amigo! ¡Lo era en verdad! ¿Por qué he de ocultarlo? Juntos hemos trabajado con santo entusiasmo por los mismos ideales, la creación de la ópera española sobre la base de nuestros cantos populares, conforme al postulado del ilustre Eximeno; ambos sufrimos juntos los ataques del ingeniosísimo, aunque no siempre sincero, Peña y Goñi, que desde las columnas de *La Época* trató, aunque en vano, de satirizar con su gracejo extraordinario nuestras tendencias y nuestras doctrinas, como si fuera posible revolverse en contra de lo que es y será eternamente justo y grande. Por estas causas he querido dedicar las presentes líneas á la memoria del crítico eminente y del querido amigo, para que ya que todo pasa y todo se olvida, quede al menos rendido este tributo, tan cariñoso como modesto, á su preclara memoria.

La otra noticia á que antes me refiriera es que se trata de erigir en Lugo un monumento á Montes. ¡El torero!—exclamará con certeza más de uno—. No; afortunadamente, no; no se trata de ningún torero, pues aunque no me disguste ni encuentre vituperable la tan discutida fiesta nacional, no creo que ninguno de los que en ella toman parte activa, sean cuales sean sus méritos, merezca recibir tamaña honra, que no siempre se dispensa á todos los que á ella son verdaderamente acreedores. El Montes de que me ocupo fué un modesto organista gallego, que supo hacerse inmortal entre sus conterráneos, por haber sabido expresar en sus composiciones inspiradísimas el alma galaica. Conocedor de la importancia extraordinaria de los cantos populares, sabedor de que ellos son los gérmenes fecundos de toda evolución artística, los estudió detenidamente y con ellos formó el *ethos* de sus composiciones, que por esta misma razón repercuten enérgicamente en el espíritu del pueblo de donde han salido.

La región gallega es riquísima en melodías populares características. ¿Quién no conoce las típicas *muñeiras* y las delicadas *alboradas*, las *baladas* sentimentales y los nostálgicos *alalás*, los *nadales*, *aguinaldos* y *villancicos* de remoto origen, las *danzas de espadas* briosas y caballerescas, los *cantos de ciego* ingeniosos y picarescos, especie de crónica al día de la vida popular; en fin, los dulces y melancólicos *lais* de la *zanfonia* y las alegres y

bullangueras *riveiranas* de la gaita? En todos estos *bailes, sonadas y canciones* vibra y palpita el *genio de una raza, la voz de un pueblo*, que diría Herder. Pero esta música original en extremo, amoldada á las desinencias de un dialecto dulcísimo, requiere para ser tratada artísticamente un estudio muy delicado y concienzudo de sus *modalidades tonales* y de sus *peculiares formas melódicas*, á fin de que la inspiración primordial acuse claramente su limpieza de origen y lo *enscebre*—adopto el vocablo gallego—de su procedencia.

Todo esto supo realizarlo á las mil maravillas el maestro lucense Juan de Montes, que no sólo escribió muchas y muy buenas obras religiosas, sino otras importantes concepciones, en las que trasladó á los dominios de la música científica las típicas desinencias del arte lírico popular gallego. Comprendo, pues, que los artistas de aquella región y el pueblo galaico en general quieran rendir semejante tributo de admiración á la memoria de quien tan admirablemente supo cantar sus dolores y sus alegrías. No quiero hacer la biografía del notable organista: básteme decir que el grupo de músicos y artistas regionales le consideraba como la más pura gloria de la música gallega. Por mi parte, entiendo que tienen completa razón. Ahí están sino para probarlo sus hermosísimas *seis baladas* para canto y piano, que retratan claramente el temperamento del genial cantor de la *morriña*; una de ellas, la que comienza con las palabras *Una*

noite nas eras do trigo, es sencillamente deliciosa; ahí están también la popularísima muñeira *Obico*, la notabilísima *Fantasia sobre aires populares gallegos*, para orquesta, y sobre todo, la *Sonata descriptiva*, para cuarteto de arco, inspirada en el episodio *A sega*, del libro del renombrado poeta regionalista Aureliano J. Pereira, intitulado *Cousas d'aldea*. Esta última composición acreditaría á cualquier maestro, constituyendo un acabado cuadro pintoresco en el que, conforme á la prescripción de Beethoven en su *Sinfonía pastoral*, se atiende más á la expresión del sentimiento que á la pintura musical. Bien hacen, pues, los lucenses en glorificar la memoria del bardo de su país natal, sirviendo de consuelo, en medio de la indiferencia general por todo lo que sea arte serio y verdadero, que al menos hay algunos que logran ser profetas en su tierra.

El movimiento artístico hacia la inspiración popular, eterna fuente de juventud para el arte, se acentúa cada día más. Parece como si precisamente cuando la facilidad de los medios de comunicación favorece el cambio de ideas y contribuye á estrechar más y más los vínculos de fraternidad entre los hombres, parece, y quizás sea por estas mismas causas, que el espíritu humano aprecia mejor lo típico y castizo del modo de ser y de sentir de cada raza, por lo que antes de abrazar la colectividad se esfuerza por acentuar las producciones de su ingenio, señalándolas con el sello

característico de su especial idiosincrasia. De tan legítima aspiración proceden todas esas manifestaciones de arte regionalistas, todas esas modernas escuelas musicales, erigidas sobre el famoso axioma formulado hace más de un siglo por nuestro gran estético Eximeno, que no me cansaré nunca de repetir: *Sobre la base del canto popular debe cada pueblo construir su sistema artístico.*

Enero de 1900.

ANTONIO NICOLAU

Antonio Nicolau

Si el aspecto físico de un individuo permitiera prejulgar sus cualidades artísticas, ciertamente se creería que Antonio Nicolau era el músico de la fuerza y del vigor. Pero en el caso presente ocurre precisamente todo lo contrario. Bajo un exterior robusto y fornido se oculta un alma de artista dulce, delicada y poética; donde la apariencia indica un temperamento violento y vehemente, la realidad muestra un sentimiento exquisito y soñador. Por esto, el género en que brilla más el indisputable talento del insigne músico catalán es un género hasta ahora muy poco cultivado en nuestro país, por más que en el extranjero haya producido muchas obras que son de las más preciadas que existen en la riquísima literatura musical. El poema sinfónico, esa manifestación romántica derivada de la clásica cantata, ha encontrado en Nicolau un ferviente admirador, que apasionado de este estilo altamente poético, no ha vacilado en dedicarse á él con fe y entusiasmo. Sus concepciones *El triunfo de Venus y Hénora* lo demues-

tran de un modo palpable, al par que prueban que su autor es un músico poeta extraordinario. Aplicando al arte de los sonidos las clasificaciones de los géneros literarios, podría decirse que Nicolau es un *lírico* de la música.

Obra de poeta y soñador, la música de este artista brilla por la delicadeza en la expresión y el sentimiento dulce y penetrante. Casi siempre se encuentra dulcemente velada por una tierna é indefinida melancolía, especie de nostalgia de un ideal perseguido y nunca alcanzado, recuerdo vago de un mundo mejor entrevisto en un arrebató de loca fantasía. Con cualidades tan poco comunes, acompañadas de un conocimiento profundo de la técnica musical y de un manejo de la orquesta extraordinario, poco pueden extrañar los triunfos alcanzados por el maestro, en cuya vida hace época gloriosísima la ejecución en París del poema *El triunfo de Venus* en el año de 1882. Inspirado en un asunto altamente poético y favorable á sus extraordinarias dotes de colorista, pudo hacer gala de su talento en las tres partes de que consta la hermosa composición. Nada más poético que el comienzo de la obra. Un prelude suave y tenue, lleno de misterio y vaguedad, apercibe nuestro espíritu á escenas de alta trascendencia. Algo se prepara. Ignoramos lo que ha de ser, pero lo presentimos. Estamos en Grecia, á orillas de aquel mar Jónico, que es el mar de la poesía, y la calma de los elementos es grande. Todo reposa dulce-

mente mecido por el susurro de la brisa. De pronto las ligeras y juguetonas olas se estremecen con voluptuosidad, y del fondo de las aguas surge la diosa Citerea, la Cipriota, la hermosa Afrodita. Radiante de eterna juventud, avanza en su concha marina. Las olas la mecen suavemente y el vientecillo suave hace flotar su esplendente cabellera. La Naturaleza extática la contempla arrobada, y los monstruos marinos salen de sus cavernas para admirarla; mientras que los amores, cortejo y séquito gentil de la gentil diosa, la acompañan acariciándola con sus cantos. En aquel coro de los amores está retratado el gran artista. Aquella melodía, que es una caricia, tenue, ligera, juguetona, que sonríe al par que seduce, es digna, en una palabra, de ser cantada por aquellos alados genios que tan admirablemente pintara el poeta pintor de Urbino en los inimitables y portentosos frescos de la Farnesina. Una página como esta acredita á un maestro, y esta no es la única que hay que admirar en el hermoso poema sinfónico. Todo el comienzo de la tercera parte, *El Olimpo*, es de una grandeza y de una serenidad sobrehumanas, y puede compararse á aquellos Elíseos Campos que Gluck describiera de modo tan sorprendente en su maravilloso *Orfeo*. La crítica francesa no pudo menos de tributar grandes elogios al joven maestro, animándole á que siguiera el camino emprendido.

Aun mejor, aun de un sentimiento más inten-

so y penetrante, aun de un arte más elevado y sutil, es el poema sinfónico *Hénora*. Todavía más en connivencia con su modo de sentir, Nicolau ha hecho de este argumento una especie de idilio místico, que causaría las delicias de cualquier auditorio de artistas. De un carácter íntimo, extraordinario, de una seriedad rayana en la austeridad, sin la menor exageración, las más hermosas cualidades de esta obra son la sinceridad y la sobriedad. Parece mentira que con tanta sencillez se obtengan tan sorprendentes efectos. El asunto es una leyenda medioeval, de un misticismo casi erótico, muy análogo al de ciertas comedias de la célebre monja Hroswitta. Se trata de los amores de Hénora, la hija del rey de Bretaña, con el santo ermitaño Eflamme, y los afectos que se agitan en lucha encarnizada son el amor divino y el amor humano. Con poquísimos personajes episódicos, sin más que algún que otro coro, uno de pescadores, escrito con refinamiento de gran armonista en la primera parte, y otro de voces místicas y carácter religioso al final, toda la acción se desenvuelve entre los dos protagonistas y en el fondo de sus almas. En los países del Norte, *Hénora* gozaría de gran fama y de envidiable renombre; entre nosotros nunca será apreciada en su justo valor. Como meridionales, necesitamos que se exterioricen los sentimientos, y cierta crudeza de expresión es conveniente á nuestro modo de ser, mientras que la concentración interna de los

afectos y las nebulosidades y medias tintas son incompatibles con nuestro carácter franco y espontáneo. De gran arte y de gran elevación de ideas, lo único que pudiera reprocharse á esta composición (lo que más la avalora á mi entender) es precisamente ese carácter íntimo y concentrado, que hace que si no es del gusto de la mayoría vulgar, será siempre muy del agrado de los artistas verdaderos, que encontrarán en ella una partitura en verdad excepcional. Nicolau ha escrito una obra eminentemente personal, y su personalidad es buena.

No es únicamente en las etéreas regiones de la lírica donde se complace la noble musa del maestro: también suele abordar el terreno dramático, y las composiciones que en este género más inferior ha producido están llenas de cierta idealidad que le imprimen un sello particular. Este suave perfume, que da á su música ligera una distinción nada común, es la manifestación del recuerdo de las espirituales regiones en que se complace su espíritu. Prueba de esto es *El rapto*, deliciosa y chispeante ópera cómica, estrenada en Madrid en 1887. Sorprendió y sedujo á un tiempo, y de haber tenido un buen libro, su popularidad hubiera sido inmensa. ¡Cuántas obras de notable mérito han sido arrastradas por las deficiencias del libreto y las inexperiencias de los autores dramáticos cuando escriben para la música, desconociendo en absoluto las exigencias más

rudimentarias del drama lírico! No ha sido *El rapto* la primera, y ciertamente no será la última. A pesar de todo, la música escrita para este poema es encantadora, y presagiaba muy felizmente de lo que debiera y pudiera ser nuestra comedia musical. Con media docena de obras de este valor, nuestra ópera cómica estaba creada, y de las cenizas de la vieja, decrepita y antipática zarzuela, hubiera nacido un arte nuevo, lleno de lozanía, frescura y vigor. Nicolau, como otros escogidos, se presentó en la palestra con inusitado brío, y el autor de *Hénora* demostró plenamente todo lo que podía hacerse en pro de tan buenos ideales.

Variada y rica es la producción musical de este notable músico. Cuéntase en ella con la ópera *Constanza*, una de sus primeras producciones, ejecutada en el Liceo de Barcelona; la escena dramática *La tempestad*, que fué cantada en el mismo teatro por el célebre Tamagno; varias melodías para piano y canto muy sentidas é inspiradas, y el hermoso poema sinfónico *Spes*, que fué escrito para la inauguración de la Exposición de Boston. Hace algún tiempo que Nicolau escribe poco, y esto es verdaderamente doloroso. Sin embargo, no permanece inactivo, y siempre que de arte se trata está dispuesto á prestar su valioso concurso. No en balde se recurre á él, teniendo la seguridad de que si la obra en que se piensa es buena, no vacilará en cooperar á su

triunfo. Durante largos años ha dirigido la Sociedad de Conciertos de Barcelona, y como director de orquesta ha alcanzado gran reputación. Este es uno de los más interesantes aspectos de su temperamento artístico, y muy pocos en España pueden igualársele bajo este concepto. Sus ejecuciones de música moderna son célebres, habiendo sido el primero que ha introducido en España *La condenación de Fausto*, la genial leyenda dramática de Berbiz. Con tales conciertos contribuyó poderosamente á perfeccionar la educación musical de nuestro público.

Alma de artista, rica en tesoros de ternura y sentimiento, Nicolau no me parece templado para las grandes luchas de la vida artística. Á los arrebatos de la pasión, prefiere la calma del éxtasis; y pospone á los triunfos desbordantes la conmoción del sentimiento. Su música no se aplaude; se siente, como esa admirable página *La mort del escolá*, de tan intensa y dulce ternura que hace pensar en los divinos frescos del Beato Angélico ó de Benozzo Gozzoli. Como que está dictada por un grande amor al arte y escrita en la contemplación de lo que es y será eternamente bello.

MÚSICA DEL PORVENIR

Música del porvenir

“La Celestina,,.—La trilogía del “Rey Artus,,
“Emporium,,

Próximo á dejar á España, llevado por vicisitudes de mi carrera á prestar mis servicios á la patria en luengas y extrañas tierras, he querido despedirme de algunos amigos artistas, á quienes no sólo profeso sincero afecto, sino que me inspiran además verdadera admiración por sus dotes extraordinarias. Como si todos se hubieran dado la voz á fin de serme agradables, cada uno de ellos me hizo oír sus últimas obras, y esta prueba de generosa confianza, que me honra y satisface en extremo, es á la par, para mí, un dolor y una alegría. Dolor, porque durante mi larga ausencia es posible que esas obras que juzgo dignas de admiración vean la luz pública, y no me halle yo presente para gozar del triunfo de mis amigos: aunque tengo por seguro que, dada la tradicional apatía que entre nosotros domina, nadie se ocupará de semejantes joyas artísticas; y alegría, porque al marcharme á aquellos países remotos, en-

vueltos en brumas y nieblas, me llevo el dulce recuerdo de que aun, para gloria de España, que tanto amo y tan mal trata, en aquellas benditas tierras que el sol baña y fecundiza se siguen todavía las tradiciones del arte inmortal que cultivaron con tanta gloria los Victoria, los Morales y los Guerrero.

Mucha y muy buena música oiré en el Norte. Pero esta vez la escucharé tranquilo, sin sentir ni despecho ni envidia. Al admirar las creaciones de los grandes artistas extranjeros, en el fondo de mi conciencia me diré: «El vulgo lo ignora, las gentes lo desconocen; pero entre nosotros existen hoy día compositores de primer orden, capaces de escribir obras que pueden parangonarse con lo mejor que se produce en las más elevadas esferas del mundo musical.»

Con buen acierto, mi amigo Saint-Aubín ha llamado *Música del porvenir* á la de esas partituras que existen, pero que son desconocidas, viniendo á constituir justas y legítimas esperanzas para un futuro más ó menos próximo. Sin vacilación alguna, adopto el calificativo de mi simpático compañero. La obra de Wágner no es ya la música del porvenir, por ser la del presente, y tal denominación debe darse hoy día á las obras de los maestros que con fe y constancia trabajan para un mañana desconocido, tratando de que el arte patrio progrese por los caminos de la belleza y la bondad.

Y escrito esta especie de preámbulo, quizás inoportuno, trataré de expresar algo de lo mucho que he gozado y sentido escuchando las partituras á que antes aludí, que son *La Celestina ó tragicomedia musical de Calixto y Melibea* (*excusez du peu*, como decía Rossini), escrita por el insigne maestro Pedrell; la trilogía el *Rey Artus* y el drama lírico *Emporium*, debidos al ingenio de los compositores Albeniz y Morera, discípulos privilegiados del ilustre autor de *Los Pirineos*, esperando transmitir algo de su belleza á mis lectores, y forjándome la ilusión de que mi humilde esfuerzo pueda contribuir á despertar la dormida curiosidad y lograr que los amantes del divino arte se fijen en lo mucho bueno que tenemos en casa, y que probablemente por tenerlo tan cerca no sabemos apreciar. Si nada consigo, como supongo con sobrado fundamento, me quedará con la tranquilidad de haber cumplido un deber, y el derecho de aplicar á los demás aquel admirable verso del divino Virgilio, que parece escrito para los españoles: *O fortunatos nimium sua si bonanorint.*

I

“La Celestina,,

Á fines del año 1890, el maestro Pedrell terminó su obra admirable denominada *Los Pirineos*. Entonces comenzó á padecer un largo y doloroso calvario, que se ha prolongado cerca de doce años, hasta que, por una casualidad, la genial partitura logró ser representada en Barcelona, en Enero próximo pasado, obteniendo un éxito tan extraordinario como merecido. Inútil creo decir que durante el largo período de amargura, el maestro enmudeció, dedicando su voluntad y su ingenio á realizar beneficiosísimos trabajos en pro de nuestra cultura. Pero con el triunfo vino la reacción, y aquella mente poderosa, acariciada por el hálito de la victoria, sintió de nuevo la necesidad de crear. Desde épocas lejanas acariciaba la idea de tratar en forma musical los tres sentimientos *Patria, Fides, Amor*, emblema y divisa de los consistorios del *Gay Saber*, viniendo á realizar una especie de trilogía que resumiera los tres principales afectos que mueven el alma humana; y si en *Los Pirineos* había cantado la idea

de la *Patria* con singular poder expresivo, aun le quedaban otros dos conceptos que tratar y un alma siempre joven y entusiasta para sentirlos.

La elección de un argumento amoroso es precisamente, por la abundancia de la materia, en extremo difícil. No se trataba de escoger una fábula más ó menos interesante, puesto que precisaba hallar medio de expresar toda la fuerza avasalladora de ese sentimiento poderoso que produce las mayores alegrías y los mayores dolores, que es pena y gozo, vida y muerte, vigor y desmayo, ilusión y desesperanza, fuerza tan grande, que rige y domina el destino de la humanidad entera, y á cuyo yugo—á veces suave, á veces riguroso—, como dijera Dante, *nada creado escapa*. Al mismo tiempo era necesario expresar la pasión meridional, ardiente y violenta, toda brío y espontaneidad, sin argucias metafísicas, pues Wágner, hombre del Norte, había ya cantado de modo tan admirable que casi pudiera calificarse de sobrehumano, los fatales y terribles amores del gentil caballero Tristán y la bella reina Iseo. Como buen latino, Pedrell no quería ni filtros mágicos ni filosofías de ninguna clase, salvo aquella vieja enseñanza que nos da la experiencia: *El placer se trueca en dolor, el amor en muerte*.

La obra maravillosa existía. Nuestra incomparable literatura poseía ese tesoro, y era aquel poema único en que se unen el más levantado lirismo y el realismo más descarado, en que la

flaca condición humana ha sido reproducida de modo admirable, sin exageración ni paliativos, en que la verdad deslumbra con sus rayos omnipotentes, en que se encuentran todos y cada uno de los vivientes, que se diría escrito en colaboración por ángeles y demonios, que pasa de los abismos del mal á las cumbres inaccesibles del bien, y que despierta en cuantos saben sentir una profunda é intensísima piedad ante el dolor y la miseria de los hombres. En *La Celestina*, de Fernando de Rojas, se hablaba todo eso, por ser la inimitable tragicomedia castellana el más hermoso y desconsolado poema de amor que nunca se ha escrito. Ero y Leandro, Piramo y Tisbe, Romeo y Julieta, Tristán é Iseo, palidecen ante la pareja inmortal de Calixto y Melibea, más grande y más conmovedora por ser precisamente más humana.

Tan sólo un hombre fuerte y un espíritu puro, en el más alto sentido de la palabra, podía llevar á la escena lírica la formidable concepción de Fernando de Rojas, verdadero microcosmos, capaz por su condensación grandiosa de inspirar pavor al más osado. Sin embargo, Pedrell, seguro de sí mismo, ha abordado el problema de lleno, y sin miedo alguno ha luchado con el coloso frente á frente. Sin necesidad de medianero—es decir, de libretista—, se las ha visto con aquella prosa escultural, y resumiendo la esencia íntima del drama, se ha escrito un libro en que se respeta el lenguaje de la concepción primitiva, con todas sus

crudezas y con todos sus atrevimientos. Claro está que fué preciso reducir el inmenso plan de *La Celestina* á formas accesibles para la música; pero la habilidad de Pedrell estriba en haber conservado incólumes todas las líneas generales, resultando en primer lugar una verdadera obra de arte, tanto por la magnitud de la empresa como por los aciertos de la ejecución.

La tragicomedia musical de los amores de Calixto y Melibea está escrita con esa pureza de estilo y esa serena seguridad que sólo posee el genio en la plenitud de la fuerza. Ha brotado toda aquella música de primera intención, sin el menor esfuerzo, y en poco menos de dos meses se ha realizado el trabajo portentoso. Tengo la evidencia de que la partitura de *La Celestina*, que será publicada en breve, llamará poderosamente la atención del mundo culto. Cuantos hemos tenido la fortuna de escucharla, Albeniz, Joaquín Pena, Sallaberry, Muguero y yo, hemos quedado subyugados por la grandiosa creación, que no sólo interesa y conmueve, sino que acaba por producir, en aquel que sabe escuchar música y tiene inteligencia para comprenderla, esa intensísima emoción que sólo causan las más puras y elevadas creaciones del genio.

Desde luego la comparación de *La Celestina* con el admirable *Tristán é Iseo* se impone, y la nueva partitura soporta victoriosamente la terrible prueba, imponiéndose quizás más á nuestro espí-

ritu latino, por ser más eminentemente humana. En la portentosa creación de Wágner hay mucho amor, es cierto, pero también hay mucha filosofía, y el símbolo del filtro no puede menos de enfriar un tanto la fuerza de la pasión: en cambio en *La Celestina* sólo encontramos pasión ardiente y avasalladora, pasión inmensa en el triunfo y la plenitud del goce, y aun más gigantesca si cabe ante el dolor y la muerte, y francamente, ante los conflictos del alma humana, todas las metafísicas, por muy sublimes que sean, palidecen.

Ocupado en consideraciones generales motivadas por la magnitud de la empresa de llevar al teatro lírico moderno la famosa tragicomedia del bachiller Fernando de Rojas, no he dicho casi nada de la portentosa y fecunda labor realizada por Pedrell, uno de los más grandes maestros que hoy existen en el mundo del arte, y tengo el propósito decidido de hacerlo en este trabajo, contando con la benevolencia de mis lectores.

Lo más interesante de la nueva obra musical es su originalidad absoluta é indiscutible. El vigoroso temperamento artístico del maestro, ya claramente manifestado en su partitura de *Los Pirineos*, se acentúa de modo extraordinario en su última creación. Las teorías estéticas expuestas en el folleto *Por nuestra música*, hallan una nueva y decisiva confirmación en la partitura de *La Celestina ó tragicomedia musical de Calixto y Melibea*, nombre con que me complazco en llamar la

recién nacida obra, por ser, según mi entender, el que mejor le cuadra, y por no tratarse de una ópera ni de un drama lírico, sino de una forma intermedia completamente nueva, cuyos precedentes sólo pudieran hallarse en las creaciones admirables, hoy apenas conocidas por los eruditos de los primitivos y gloriosos maestros del Renacimiento italiano. La importancia de los Cacinni, Peri, Monteverde, Cavalli y Cesti es mucho mayor de lo que parece; que aquellos grandes artistas olvidados dieron de primera intención con la solución del problema de unir la palabra con la música, *in armonia favellare*, como decía el ínclito Vincenzo Galilei, y en esta unión perfecta de dos elementos diversos, en que con los sonidos se aumenta la eficacia de la palabra hablada, se fundamenta la extraordinaria virtualidad y el mágico poder expresivo del drama lírico, la más elevada y grandiosa de las obras de arte, y desde luego la única completamente original que ha producido nuestra civilización cristiana.

Esta necesidad de unir en íntimo consorcio la palabra á la melodía, ha preocupado hondamente al maestro Pedrell, llevándole, tras largas y serias reflexiones, á decidirse á poner en música el texto original de Fernando de Rojas. Es decir, que no ha vacilado en tratar musicalmente aquella prosa, en verdad incomparable, sin poner reparo en las dificultades que ofrecía la realización de semejante propósito. Acostumbrados á las exigen-

cias de la cuadratura, los compositores suelen verse muy apurados para respetar el original que les suministra el poeta, y en la mayoría de los casos, faltos de sentido crítico, alteran los conceptos y repiten con grán inoportunidad las palabras. El verso da ya cierto ritmo al compositor, y por consiguiente, más facilidades; pero con la prosa literaria, cuyo ritmo, aunque latente, es poco perceptible, las dificultades son innumerables, y nadie que haya estudiado la música religiosa habrá dejado de notar los verdaderos disparates que con el texto cometen la mayoría de los compositores modernos.

Desde este punto de vista, la obra de Pedrell es admirable. El maestro ha escrito música *eminentemente literaria*, valga la frase, por responder con toda exactitud á mi pensamiento, y este escurpuloso respeto de la concepción primitiva se nota aun más al estudiar la eficacia con que están reproducidos los diversos personajes que en la acción intervienen. Calixto y Melibea, Pleberio, Celestina, las coyomas Areusa y Elicia, los criados Sempronio y Parmeno, la doncella Lucrecia, el paje Tristán, todos, en fin, tienen vida y carácter propio. Con gran habilidad el compositor ha logrado trazar lo que pudiéramos llamar contorno psicológico del individuo, en forma y manera que cada uno se expresa en el lenguaje que por su naturaleza debe hablar. Obra pasmosa en su conjunto, la partitura de *La Celestina* asombra estu-

diada en detalle, pues tras un análisis minucioso se obtiene el convencimiento de que todo, absolutamente todo, tiene igual importancia é idéntico valor.

Sin rehuir la teoría y el sistema de los *leitmotivos* ó temas conductores, el gran maestro ha discurrido, para dar unidad á la trama sinfónica de su partitura, un procedimiento novísimo que creo ha de llamar poderosamente la atención á los que de música se ocupan. Fundamentándose en el sistema del color de los tonos y modos, claro está que partiendo de la amplia base de las modalidades antiguas, tan numerosas como variadas, Pedrell procede por medio de la transformación de los acordes. Es decir, que introduce en la armonía establecida un elemento nuevo que altere la modalidad sin destruir al tono primitivo, con lo que obtiene que un mismo acorde, sin perder su idiosincrasia, por decirlo así, cambie de carácter expresivo y de color cuantas veces es necesario. Con el acorde de novena, hábilmente modificado, logra el maestro efectos extraordinarios, que sorprenden por su sencillez y pasan por su novedad. La cuestión era encontrarlos, y es evidente que para intentar semejante renovación de la armonía hacía falta, no sólo dominar en absoluto nuestro sistema musical con sus dos modos —mayor y menor—, sino conocer también á fondo los antiguos sistemas musicales con sus infinitas gammas y modalidades.

Quien conozca, siquiera sea superficialmente, los rudimentos de la armonía, comprenderá sin esfuerzo toda la importancia del nuevo procedimiento, que viene á resolver el importante problema de decir de un mismo modo cosas distintas, permitiendo al maestro Pedrell convertir todo lo que le sirvió para expresar los goces amorosos en elementos propios para expresar el dolor y la muerte, con lo que viene en cierto modo á cristalizar en forma altamente artística la eterna verdad encerrada en el maravilloso poema de Fernando de Rojas.

No sé si habré logrado exponer con relativa claridad los ideales realizados por el autor de *Los Pirineos* en su *Tragicomedia musical de Calixto y Melibea*, que supone, según mi opinión y la de cuantos han tenido la fortuna de escuchar la nueva obra, un paso gigantesco que señala nuevos derroteros al arte español. Porque la partitura de *La Celestina*, siendo de un modernismo absoluto, no se asemeja en nada á la forma del drama lírico wagneriano, pues es, ante todo y sobre todo, meridional y latina, tanto en la parte trágica como en la parte cómica, sorprendiendo aun más bajo este segundo aspecto, puesto que en la nueva obra parece revivir de nuevo el espíritu que informó las grandes creaciones del arte bufo italiano, de los Pergolese, Paisiello y Cimarosa.

Ignoro el porvenir reservado á *La Celestina*, porque el espíritu medio humano es por natura-

leza opuesto á cuanto suponga progreso y adelanto en arte. Pero esta triste reflexión no debe amargar nuestra alegría. La obra existe, y por sí misma basta y sobra para ratificar el homenaje que tributó Mozkowsky á Pedrell, llamándole desde las columnas del *Berliner Tageblatt* el *Wagner español*. Y así es, en efecto.

II

La trilogía del «Rey Artus»

Verdaderamente arriesgada es la empresa acometida por el maestro Isaac Albeniz al poner en música la interesante fábula del *Rey Artus* de Inglaterra y los amores de la reina Ginebra con el gallardo caballero Lanzarote del Lago. Semejante leyenda tiene íntima relación con la *gesta* del *Santo Grial*, y todos sabemos que el gran Wágner ha escrito sobre la historia de Parsifal, no sólo su obra maestra, sino quizás una de las concepciones más maravillosas que ha realizado el ingenio humano. Pero como la veleidosa fortuna suele ayudar á los audaces, paréceme que el simpático é inteligente compositor español saldrá airoso de su arriscada tentativa, ya que lo que conozco de la trilogía en cuestión, la primera parte íntegra, denominada *Merlin*, y un acto entero de la segunda que lleva el título de *Lanzarote*, me ha resultado verdaderamente de primer orden.

Albeniz, en su interesante producción, hace gala de una ciencia musical consumada, que asombra al inteligente; pero al mismo tiempo,

este alarde de sabiduría está disimulado con tal gracia, ingenio y donosura, que encanta y seduce al más profano, y conste que considero de una dificultad extremada traducir musicalmente la refinada elegancia de los personajes de semejante leyenda caballeresca, acabados modelos, sancionados por todos los siglos, de gallardía y gentileza.

Para mayor fortuna, Albeniz ha tenido la buena suerte de encontrar un excelente libretista en la persona de Mr. Mooney Coots, notable escritor inglés, que no es tan sólo poeta distinguido, sino también erudito eminente. La trilogía, *King Arthur*, basta para demostrarlo, pues supone un conocimiento completo y detallado de las numerosas *gestas* caballerescas del ciclo de la *Tabla redonda* y de la conquista del *Santo Grial*. Siguiendo los interesantes estudios de Malory, Mooney Coots reproduce en su obra el mito de la fatal influencia del elemento femenino sobre toda empresa acometida por la fuerza contraria. La eterna historia bíblica del Paraíso terrenal. Así como Adán cedió á los seductores encantos de Eva, Merlin, el sabio mago, se deja vencer por Niviam, la adúltera, y la traición de Ginebra destruye la obra del rey Arturo. La nefasta influencia causará por todas partes ruina y desolación, sacrificando sin piedad á la dulce y sencilla Elaine, víctima inocente, y al gentil caballero Lanzarote, culpable tan sólo del delito de amor. La sabiduría de Mer-

lin, la nobleza de Arturo, el sacrificio de Elaine, la abnegación de Parsifal, de nada sirven, y el influjo maligno de la pasión bastará para impedir la *requesta del Santo Grial*, símbolo de toda empresa levantada y gloriosa.

Por la profundidad del concepto y su grandeza moral, la leyenda de Artus puede parangonarse con la historia de los *Nibelungen*, puesto que si ésta pone de manifiesto la acción destructora del oro sobre los dioses y los mortales, aquélla nos descubre la acción maligna de la pasión amorosa, culpable é impura, sobre los sabios y los caballeros. Mitos eternamente nuevos á fuerza de ser viejos, que subsisten en todas las teogonías y en todas las civilizaciones, idénticos en el fondo, aunque transformados en la apariencia. Si Mooney Coots no fuera ya un literato de justa y sólida reputación, como lo acreditan su poema lírico de *Pepita Ximénez*, puesto en música por el propio Albeniz; su admirable traducción del famoso poema erótico persa, denominado *Rubayat*, y otras varias obras, la trilogía *King Arthur* sería más que bastante para darle grande y merecida fama.

Con tan excelente poema, Albeniz, que es un músico culto, cosa más rara de lo que parece, ha hecho una hermosísima obra, traduciendo, no sólo la palabra hablada, sino dando vigor al concepto y expresando musicalmente los rasgos típicos de los diversos personajes. Merlin, Arturo, Mordred, Lanzarote, Niviam (la Viviana france-

sa), Ginebra, la *Fata Morgana* y Elaine, tienen fisonomía propia, y todos y cada uno conservan su carácter determinado en todo el curso del drama lírico.

Bajo el aspecto caballeresco, la concepción musical es de primer orden. Bástame citar la importante escena en que los primates de Inglaterra, reunidos para elegir soberano, convocan á todos los pretendientes que se crean con fuerzas bastantes para extraer de su vaina de piedra á la mágica espada *Escaliburn*. Aquella otra situación en que Artus, elevado á la dignidad real, perdona y arma caballero á su rival Mordred, y sobre todo, aquella portentosa escena en que el nuevo monarca propone á los magnates de su corte, como la más alta y noble empresa que puedan acometer seres mortales, el rescate del *Santo Grial*, el sagrado cáliz que recogió la sangre del Redentor.

Tocar este asunto, después de existir el portentoso primer acto de *Parsifal*, resultaba poco menos que imposible. Sin embargo, Albeniz ha logrado vencer, y sin sacudir del todo la influencia abrumadora del coloso—sustraerse á sus benéficos efluvios hubiera sido en el presente caso un error manifiesto—, se ha conservado original y característico, lo que basta y sobra para extenderle patente, que es preciso tener algo de héroe para medir sus fuerzas con gigantes.

En el concepto pintoresco, también es muy notable la partitura de Albeniz. Existen en ella epi-

sodios deliciosos. Recuerdo entre otros la canción de la encantadora Niviam y las lascivas danzas de sus compañeras, de marcado carácter oriental, tan seductoras y provocativas, que se comprende que hasta el sabio Merlin acabe por rendirse á su dulce y misteriosa fascinación. En cambio, no puede imaginarse mayor inocencia, candor y pureza que en el lindísimo coro de la fiesta de Mayo, página que se diría escrita por Ruskin ó pintada por Burnes Jones, de tan exquisito y delicado buen gusto, que habrá de satisfacer sobremanera á los espíritus más refinados en materia de arte.

Á pesar de tales méritos, á los que pudieran añadirse la solidez de la técnica, la sabia ordenación de la estructura, la singular elegancia del estilo, la íntima compenetración del texto con la música y otras muchas cualidades que sólo pueden reunirse en quien, como Albeniz, no es tan solamente músico, sino que es además artista, la trilogía del *Rey Artus* no se representará en España en muchos años, siendo lo más probable que se ejecute en el extranjero, cuando el maestro la haya terminado, pues aunque trabaja con una fe y una constancia dignas de todos los elogios, aun le quedan por escribir dos actos de *Lanzarote*, la segunda parte de la trilogía, y la postrer jornada, que lleva el nombre de la heroína: *La reina Ginebra*.

El poema de Artus y de los caballeros de la *Tabla redonda* es mucho más español de lo que

parece. Basta leer nuestro romancero caballeresco para cerciorarse de la positiva influencia que las leyendas relativas al *Santo Grial* ejercieron en nuestra poesía popular, como lo prueban además las continuas alusiones que á ellas hacen nuestros más conspicuos literatos del siglo de oro. Además, el mito original es tan profundamente humano y tan verdadero, que interesa—bien tratado, como es natural—á todos los tiempos y á todas las civilizaciones.

Sin embargo, mucho me temo que la trilogía del *Rey Artus*, que es ya música del presente para algunos privilegiados, siga siendo durante mucho tiempo todavía música del porvenir para la generalidad de los españoles.

«Emporium»

*Drama lírico en tres actos, poema de don José Marquina,
música de don Enrique Morera.*

Por malas andanzas y tristes desventuras, la última de las obras de que prometí ocuparme ha venido á quedar en música del porvenir, ya que su autor, después de haberla visto convenientemente ensayada y hasta con el decorado prevenido, tuvo la mala suerte de encontrarse con una especie de desahucio, tan indigno como inmotivado. Á decir verdad, creo que la hermosa partitura de *Emporium* no era acreedora á tan tristes destinos, y que la laboriosidad y el no común talento de su autor, maestro compositor que sabe su oficio, *rara avis* más difícil de encontrar que lo que vulgarmente se supone, merecían tropezar con un empresario inteligente y decidido.

Y no vacilo en decirlo así, porque tengo el convencimiento de que la obra de los señores Marquina y Morera, dos verdaderos temperamentos de artistas, constituye un verdadero acierto, tanto por el fondo como por la forma. En lo que á su

parte corresponde, el poeta ha logrado escribir un poema sencillo, de acción clara é interesante, con personajes bien definidos y que encubre, bajo un símbolo perfectamente perceptible, una verdad profunda y eterna. Con singular habilidad ha sabido renovar el viejo mito de la lucha entre el Norte y el Mediodía, de su atracción recíproca y de su separación constante. Algo de aquello que Heine expresó de modo tan magistral al cantar con tanta intensidad lírica los amores del pino por la palmera. En el drama de *Emporium* el conflicto se entabla dentro del alma de un jefe vándalo, arrancado á la vida libre y errante que sus tribus hacían en los sombríos bosques de la Germania y reducido á dulce esclavitud en la floreciente colonia greco-romana establecida á orillas del Mediterráneo. Su espíritu fiero y salvaje se templea poco á poco ante las gracias y refinamientos de aquella civilización y de aquella Naturaleza, y el pobre bárbaro, despertado á una vida mejor, no sabe romper abiertamente con los suyos, incapaces de apreciar el sacrificio que les hace, y se encuentra sin fuerzas para conquistar el ideal entrevisto, que se alza triunfante y glorioso.

Semejante conflicto no puede ser más poético, y resulta excelente bajo todos conceptos para la música. Á más de los caracteres dominantes, pone frente á frente la fuerza y la gracia, la rudeza y la distinción, la materia y el espíritu, llegando á concretarse la lucha en la situación final, que

admirablemente sentida y expresada por el compositor, habrá de producir una impresión extraordinaria, dejando en el ánimo de quien sepa comprenderla una emoción de inefable y serena belleza.

Desde luego, la música del señor Morera se distingue por su brío y valentía. El joven maestro, rico en ideas, las derrocha con sin igual desinterés; pero no como necio dilapidador que desconoce el valor de lo que derrocha, sino como hombre caudaloso que hace alarde de su poderío, dando á cada cosa el mérito que tiene. Como artista hecho y derecho que conoce á fondo la técnica de su arte, escribe con corrección y elegancia, y su estilo nervioso, sobrio, severo y castigado, sorprende tanto por la claridad como por la sencillez, y naturalmente, aquella música, construída casi siempre sobre armonías perfectas—que el autor ha rehuído los socorridos acordes de séptimá disminuída, tan favorables para encubrir la falta de conocimientos—, resulta sana, robusta y vigorosa.

Á más de estas cualidades, muy dignas de estimación y aprecio, se encuentra en la partitura de *Emporium* cierto esplendor juvenil que encanta y seduce. Viene á ser en su conjunto una valiente profesión de fe en la vida y en el ideal, lanzada con sin igual gallardía en medio de nuestro arte decadente, enfermizo y degenerado. Y por esto tengo, no la confianza, mas sí la certeza, de que habrá de ser acogida, si no con entusiasmo, al

menos con cariño, que por fortuna siempre existen corazones jóvenes y creyentes, capaces de apreciar todo esfuerzo noble y generoso.

Ignoro hasta qué punto sea conveniente analizar una concepción inédita, y me temo que el descubrir sus bellezas antes de que la mayoría se percate de ellas pueda serle perjudicial en cierto modo. Sin embargo, estoy convencido de que las distintas partituras de que me he ocupado en este largo y difuso estudio, resistirán victoriosamente todas las pruebas, y esta convicción plena me ha llevado á señalarlas á los aficionados al divino arte, para que vean que no es la situación de la música española tan triste y desesperada como á primera vista parece, ya que en silencio se trabaja mucho y bien, y lo que es más admirable, sin esperanza de aliciente ni de recompensa.

Por dos veces he leído con detención la partitura de orquesta de *Emporium*, mientras su autor la ejecutaba al piano, y en ambas audiciones he gozado sobremanera; que para aquel que ama con sinceridad el arte verdadero, no hay satisfacción igual á la de admirar una obra bella y declararlo así públicamente. Nada más doloroso que verse precisado á censurar, en aras de la justicia, y este triste y penoso deber del crítico que se respeta hay que cumplirlo con harta frecuencia entre nosotros. La extremada presunción, consecuencia ineludible de la falta de cultura de la mayoría de nuestros compositores; la frivolidad del público,

que sin educación suficiente ni criterio estético, se deja sorprender á cada paso, para después llamarse á engaño, son causas más que bastantes para producir el lamentable estado en que nos hallamos.

Por eso creo que he cumplido un deber al escribir estas líneas, dirigidas únicamente á los hombres de buena fe y de buena voluntad, porque no desconozco que la inmensa mayoría las achacará á caprichos imaginativos, afán de singularizarse y hasta quizás á exageraciones de la amistad. Nada me importa lo que puedan suponer, contentándome tan sólo con que los autores de *La Celestina*, *Rey Artus* y *Emporium* sepan que entre sus compatriotas no faltan algunos capaces de aplaudirles y alentarles. ¡Animo y adelante, pese á quien pese, que la causa es buena!

Octubre de 1902.

A Mr. Camille Bellaigue

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Tomás Luis de Victoria

Estudio biográfico conforme á los documentos más
recientemente descubiertos

En una de mis excursiones á Ávila pude observar que la venerable ciudad castellana tiene bien olvidado á uno de sus más preclaros ciudadanos, contemporáneo glorioso de su ilustrísima hija la mística doctora *Teresa de Jesús*. Refiérome al inclito *Tomás Luis de Victoria*, compositor admirable, émulo y rival de *Palestrina*, creador del arte expresivo y honra y prez preciada y preciosa de la música española. Porque es indiscutible que entre los músicos nacidos en nuestra patria, el maestro abulense merece ocupar el primero y más elevado lugar, figurando sin mengua entre los más excelsos genios españoles que jamás existieron á título de haber logrado elevar la música religiosa á un grado de perfección insuperable.

Y en verdad que fuera verdaderamente justo y razonable reunir en una misma conmemoración á la inspirada escritora reformadora del Carmelo

y al músico sublime y admirable, pues en cierto modo se completan y corresponden. Los vehementes afectos de un alma rebosante de amor divino que *Teresa de Jesús* expresó en sus escritos admirables de modo portentoso, fueron traducidos musicalmente por *Tomás Luis de Victoria* con no menos intensidad y eficacia; ambos se inspiraron en la misma *ardiente llama de amor vivo* de que nos habla *San Juan de la Cruz*, y por eso la noble villa castellana que fué cuna de ambos debiera unirlos en un mismo recuerdo, de modo y manera que las creaciones líricas del músico insigne sirvieran para cantar las glorias de la santa famosa. Porque nadie fué en música tan místico como *Victoria*, y el mundo entero reconoce que aun los más grandes, sin excluir al mismo *Palestrina*, tienen que inclinar la frente ante el genio deslumbrante, el talento altamente expresivo, la inspiración grandiosa y levantada y el misticismo ferviente del hijo de Ávila contemporáneo de *Teresa de Cepeda*, á quien sin duda debió conocer y admirar, porque si ha existido un alma digna de comprender los arranques y arrebatos extáticos de la sublime vidente, fué con toda certeza la de aquel humilde sacerdote que tan profundos conceptos emitió acerca del arte musical religioso en los prólogos ó proemios de sus obras admirables.

Muy pocos, poquísimos datos poseemos acerca de *Tomás Luis de Victoria*, y si sabemos su lugar de origen es por el especial cuidado que

puso siempre en designarse con el epíteto de *Abulense*, que siempre estampó al frente de sus publicaciones, probando así su acendrado amor hacia el terruño nativo (1). Presúmese que vió la luz á mediados del siglo XVI, y yo calculo que la fecha de 1540, señalada por algunos escritores como la de su nacimiento, es algo anterior á la verdadera. Según unos documentos en extremo curiosos, publicados recientemente por el erudito y diligente señor Pérez Pastor (2), el mismo interesado nos declara en un poder otorgado á 31 de Diciembre de 1601 ante el notario madrileño Diego Román, que era *hijo de Francisco de Victoria y de doña Francisca Suárez, mis padres difuntos...* Con toda seguridad hizo sus primeros estudios en nuestra patria, quizá, como apunta muy oportunamente el maestro *Pedrell*, en Segovia, con el famoso *Bartolomé de Escobedo*, cantor que fué de la

(1) Hasta ahora siempre se ha buscado la partida de bautismo de *Victoria* en la misma ciudad de Ávila, pero es posible que naciera en la villa de Sanchidrián. El testamento de *Juan Luis de Victoria*, otorgado en Madrid, á 21 de Marzo de 1599, ante el notario Pedro de Prado, dice en su cabeza: *Juan Luis de Victoria, vecino de Sanchidrián, tierra de la ciudad de Ávila, residente en Madrid, hijo de Francisco Luis de Victoria y de doña Francisca Suárez, nombra curador de sus hijos á Antonio Suárez de Victoria, su hermano, ó al doctor Agustín Suárez de Victoria, ó á Tomé de Victoria, ó al licenciado Gerónimo de Mirueña...*

(2) *Bibliografía Madrileña...* Parte tercera. Apéndice segundo. Págs. 518, 521. (Madrid, 1907.)

Capilla Pontificia por los mismos años que el insigne *Cristóbal de Morales*. Bien pronto debió adquirir gran fama, pues es lo cierto que ya en 1565 Felipe II, por privilegio de 14 de Diciembre (suscrito ante Juan Pablo Quadrado), otorgaba 45.000 maravedises, situados en las rentas del servicio y montazgo de los ganados de estos reinos, en favor del Maestro Tomé de Vitoria.

Ignórase si por entonces se hallaba el joven artista en España, pues es lo cierto que alrededor de dicha fecha se había trasladado á Italia, fijándose en Roma, donde aquel mismo año, protegido por el famoso cardenal de Augsburgo *Otto Truchses* ingresó como cantor en la capilla del famoso Colegio Germánico-Hungárico, que fundara el propio *San Ignacio de Loyola* en unión del cardenal *Morone*. Allí siguió largos años, llegando con el tiempo á ser director de aquella capilla, adscrita á la iglesia de San Apolinar y reputada como la mejor de Roma después de la Vaticana, de donde era maestro á la sazón nada menos que el ilustre *Palestrina*. La fama del compositor castellano se consolidó con gran rapidez en la Ciudad Eterna, haciéndose notar sobre todo por su estilo particular y característico, que se diferenciaba bastante del que distinguía á los grandes maestros de la escuela romana. Español neto, *Victoria* manifestaba su vigoroso temperamento en todos sus actos, y si escribía ateniéndose á los procedimientos por él renovados, propios de las

antiguas escuelas nacionales de Sevilla y Toledo, continuaba vistiéndose, después de largos años de residencia en Italia, á la usanza de Castilla, y se cuenta que *Palestrina* y *Nanini*, sorprendidos por su bizarra originalidad, le aconsejaron, quizá no sin cierta ironía, que abandonase el *mantello ibero* y se vistiese con *piú buon gusto alla nuova foggia romana*.

No se sabe por qué motivos, hacia el año 1578 dejó *Victoria* de desempeñar el puesto tan importante que ocupaba; pero por el prólogo que encabeza la edición de su segundo libro de *Misas*, dedicado á *Felipe II* é impreso en Roma en 1583, se viene en conocimiento de su propósito de regresar á España. En el citado importante documento dice textualmente: *Llegada la hora de volver á la patria después de larga ausencia, y debiendo por obligación presentarme ante Tu Real Persona, no debía venir con las manos vacías, sino traer alguna ofrenda que á la vez fuese conforme con mi profesión y estado y á Tu Majestad muy agradable*. Añade también que desea: *poner término, por hallarse muy cansado, á su tarea de compositor*. No cumplió por el pronto ninguno de sus dos propósitos, sin que se hayan averiguado las causas que le impulsaron á cambiar de resolución, y parece probable que debió permanecer en Roma algún tiempo más, siendo seguro que prosiguió trabajando con ahinco para bien del arte, puesto que en la citada ciudad daba á luz, en 1585, pri-

mero su notable colección *Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum*, y después esa maravilla estético-musical, que es su portentoso *Officium hebdomadae Sanctae*, quizás la más alta expresión de su genio inconmensurable.

Tampoco se sabe á ciencia cierta cuándo el gran artista entró al servicio de la emperatriz doña María en calidad de capellán, plaza que ocupaba ya en 1594, según se desprende de una carta de Felipe II al duque de Sesa, su embajador en Roma, fechada á 21 de Enero, y en la que señala 150 ducados sobre los frutos del obispado de Córdoba en favor de *Tomé de Vitoria, clérigo presbítero de la diócesis de Avila: capellán de la Serentísima Emperatriz, mi muy chara y muy amada hermana* (1). Siguiendo á esta augusta dama, hija, esposa, nuera y madre de emperadores, que al enviudar se retiró al convento de Santa Clara, hoy Descalzas Reales, por ella misma fundado, regresó *Victoria* á Madrid, donde figura como residente en 1596.

El archivo de protocolos notariales de la villa y corte nos conserva numerosos documentos y testimonios relativos á la estancia del gran músico en la capital de España, siempre al servicio de la hermana de Felipe II y de su hija la infanta doña Juana. En efecto, desde 1596 á 1607, raro es

(1) Archivo Histórico Nacional. Libro 3.º de Iglesias, fol. 236.

el año en que el maestro no otorga uno ó más poderes para cobrar las diversas rentas que tenía asignadas, bien *los frutos del beneficio que tiene en la villa de Mondéjar, y que valen 100.000 mrs.* (1), bien los 200 ducados de renta, *que son del juro que tiene en las alcabalas de Jaén; ó los 150 ducados de pensión sobre el obispado de Córdoba, que tiene por bulas de S. S., y los 120 ducados que de gajes tiene por la señora Emperatriz* (2).

Entre tan abundantes documentos, existen dos que no quiero dejar de citar, por revelarnos uno la gran extensión adquirida por la fama del maestro, y otro curiosísimos detalles respecto á las relaciones entre autores é impresores en aquella lejana época. Es el primero un poder otorgado en Madrid á 12 de Marzo de 1598, ante el notario Pedro de Prado, *por Tomé de Victoria, capellán de la Majestad de la Emperatriz, á Diego de Vergara Gaviria y Juan López de Oreitia, residentes en Sevilla, para cobrar de Juan López de Mendoza, que vino en la flota que ha llegado de las Indias, cien pesos de á nueve reales, que ha traído consignados por el otorgante por el doctor Solís, abogado en Lima.* Lo que parece probar que el genio del maestro abulense era también apreciado en el lejano reino del Perú.

Mucho más curioso es el segundo; trátase del

(1) Notaría de Pedro de Prado, 17 de Febrero de 1596.

(2) Ídem ídem, 9 de Febrero de 1598.

Concierto acordado en Madrid á 1.º de Octubre del mismo año de 1598, y ante el precitado notario, entre Julio Junti de Modesti y Tomé de Vitoria, capellán de la Emperatriz, sobre la impresión de un libro de música, compuesto por el dicho Vitoria. Las condiciones estipuladas, que creo conveniente transcribir, son las siguientes:

1.^a *Dentro de seis meses, Junti empezará la impresión, á toda su costa, en papel ordinario y de cuartilla, como los que se hacen en Venecia.*

2.^a *La impresión será de doscientos juegos, de á ochenta pliegos cada uno.*

3.^a *Junti podrá, además, imprimir para sí otros cien juegos, á condición de que éstos no se puedan vender sino después del año de acabada la dicha impresión; y*

4.^a *El autor pagará al impresor 2.500 reales, 1.000 reales al contado, 500 cuando empiece la impresión, 500 á la mitad de ésta y 500 al terminarla.*

Este contrato debe referirse á la publicación intitulada *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima. Quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur...* que efectivamente fué dada á luz en Madrid en 1600, *ex typographia regia (apud Joannem Flandrum)*. No fué esta la única obra de Vitoria publicada en la villa y corte, pues allí mismo fué impreso, en 1605 y en las mismas prensas, el admirable *Officium defunctorum sex vocibus*—una de sus obras maes-

tras—*in obitu et obsequiis sacrae Imperatricis*, su augusta protectora, fallecida en 1603.

La riquísima y abundante documentación publicada por el benemérito señor Pérez Pastor arroja mucha luz sobre los últimos años de *Victoria* y determina con toda claridad su residencia en la capital de España, donde parece haber ejercido una influencia activa, á la que por su talento y autoridad era en verdad acreedor. Así le vemos intervenir, en 4 de Marzo de 1603, como mandatario del licenciado *Alfonso Lobo*, clérigo, maestro de capilla y racionero de la Iglesia de Toledo (1), para pagar á Juan Flamenco, impresor en la imprenta Real, la publicación de su primer libro de *Misas* (Matriti, 1602); otorgar sucesivamente poderes para cobrar, en 26 de Enero de 1602, al *canónigo obrero de la Catedral de Málaga*, 50 ducados que la dicha iglesia le libró en él por unos libros de música que di para el servicio della... (2); en 23 de

(1) Carta de pago de Tomé de Vitoria, con poder del licenciado Alonso Lobo (Toledo 28 de Febrero de 1603, ante Ambrosio de Mexia, escribano), clérigo, maestro de capilla y racionero de la Iglesia de Toledo, de 130 cuerpos de libros de las misas compuestas por dicho licenciado, que le ha entregado Juan Flamenco, impresor en la imprenta Real, confesando el maestro Vitoria que están bien impresos, y Juan Flamenco que ha sido pagado de los 5.936 reales en que se concertó esta impresión por escritura ante el presente escribano en Madrid, á 30 de Agosto de 1602.—Madrid 4 de Marzo de 1603.—(Diego Román, 1603, fol. 108.)

(2) Luis de Herbias, 1602, 1.º, fol. 106.

Noviembre de 1604, 100 ducados, de *que me ha hecho merced el serenísimo Archiduque Alberto de Flandes por unos libros de música, librados en el Sr. Don Juan Carrillo, vecino de Valladolid...* (1), y en 19 de Diciembre de 1606, 150 reales que ha librado en su favor el Cabildo de Albarracín *por los libros de música que di para el servicio y ornato de los oficios divinos que en la dicha iglesia se celebran* (2). También figura como testigo en el concierto celebrado, á 19 de Agosto de 1604, ante el notario madrileño Francisco Testa, entre *Hanz Brevos, flamenco, organista del Rey, con el Convento de Nuestra Señora de los Angeles, sobre hacer un órgano nuevo para dicha iglesia.*

No se resuelve, sin embargo, el importante problema de la fecha en que el insigne músico abulense dejó de existir. El último documento por él otorgado parece ser un poder *para cobrar del Arzobispo de Toledo 150 ducados que le corresponden como cesionario de Luis Unguero, capellán del Rey*, datado en Madrid á 10 de Enero de 1607 (3), fecha que no contradice la opinión generalmente admitida de que debió morir sin duda en España y después del año 1608, sin que hasta el presente se sepa á ciencia cierta dónde y cuándo abandonó

(1) Alonso de Carmona, 1604, fol. 493.

(2) Luis de Herbías, 1606, 3.º, fol. 775.

(3) Poder de Tomé de Vitoria, capellán que fué de la emperatriz, etc.—Antonio de la Calle, 1607, 1.º

el mundo de los vivos, ni el lugar en que se dió sepultura á sus venerables restos.

Pero lo más curioso é importante de los descubrimientos realizados por el eminente bibliógrafo cuyos curiosos hallazgos vengo glosando, es la noticia de que *Vitoria*, á más de compositor insigne, fuera también organista, sin duda alguna de gran valía, como su inmenso genio músico lo hace suponer. Es lo cierto que hasta el presente, ninguno de los biógrafos del más glorioso de los compositores españoles había señalado que poseyese semejante habilidad, pero uno de los últimos documentos dados á luz por el señor Pérez Pastor no deja ningún lugar á duda. Voy, pues, á transcribirlo en toda su integridad.

El rey. Por quanto por declaración y adiciones que hize el año de 1601 á la escritura que otorgó la serenísima Infanta de Castilla doña Juana, Princesa de Portugal, mi muy amada tia que haya gloria, por la qual fundó y dotó el monasterio, iglesia y capilla en las Descalzas de la villa de Madrid, ordené y mandé entre otras cosas hubiese un organista de habilidad y suficiencia á quien se diesen 40.000 maravedís de salario cada año, según que más largamente se contiene en la dicha declaración y adiciones, y por haber sido informado después que el dicho salario era muy tenue para tener con él la persona que la dicha capilla había menester para servir el órgano y convenia acrecentarle, y que
TOMÉ DE VICTORIA, QUE SERVÍA ESTE OFICIO EL AÑO

DE 606, LO HABÍA HECHO DOS AÑOS CON EL DICHO SALARIO, *tuve por bien como patrón del dicho monasterio, iglesia y capilla por una mi cedula firmada de mi mano y refrendada de Francisco Gonzalez de Heredia, mi secretario, hecha en la villa de Madrid.* (No se copia la cédula porque, según se dice al margen, *assentose esta cedula en el libro de la Cámara donde toca.*)

El mandamiento real que antecede carece de fecha, pero seguramente fué dado en 2 de Julio de 1611, pues se halla recogido en 2 del mismo día, mes y año (1). Queda, pues, probado que el insigne maestro abulense hubo de contentarse durante las postrimerías de su vida con el puesto modesto y subalterno, mezquinamente asalariado, de organista de las Descalzas Reales, precisamente cuando dentro del género religioso no reconocía rival entre los compositores de su tiempo, no sólo en España, sino en el mundo entero. La ingratitud es siempre odiosa; pero escandaliza y subleva cuando la vemos ensañarse contra uno de los genios más puros de nuestra raza, cuya gloria es verdaderamente mundial. Quizás tales sinsabores apresuraran el término de sus días, siendo lo más triste que ni aun después de su muerte, cuando ya no podía hacer sombra ni á enemigos ni á rivales, nadie se acordó de su memoria en su propia patria.

(1) Archivo Histórico Nacional. Iglesias, Lib. 8.º, Fol. 246,

No obstante, nos dejaba un espléndido legado, testimonio irrefutable de su genio portentoso: la colección de sus obras admirables y admiradas en todos los tiempos y en todos los países. Porque la música de *Victoria* demuestra un adelanto considerable para la época en que fué escrita, y el artista español, con dar tanta preponderancia en sus composiciones al elemento expresivo, prepara y abona el terreno para que la *Camerata florentina* pueda crear el *drama lírico*, la conquista artística más preciada de los tiempos modernos y la única manifestación estética verdaderamente original —es decir, que no tenga precedentes en la antigüedad clásica— de la civilización cristiana. La influencia del músico abulense, que fué considerable, sobre todo en Alemania, donde los discípulos del Colegio Germánico divulgaron bien pronto la gloria del maestro de capilla de aquella institución un día famosa, se extiende hasta nuestros tiempos, y el mismo *Wagner* la siente cuando al escribir su *Parsifal* famoso, la mejor de sus obras, penetra de lleno en el arte místico-cristiano.

De *Palestrina* ha podido decir un crítico erudito, *Adolfo Samuel*, director del Conservatorio de Gante, que si bien algunas veces su música es seráficamente hermosa, hay que reconocer que casi siempre es impersonal, como si pretendiera expresar los sentimientos del sacerdote oficiante en el altar mejor que las emociones y afectos que animan á los concurrentes al acto litúrgico. Nadie

seguramente podrá decir que nuestro compatriota careciera de personalidad; antes al contrario, á cada paso afirma y descubre su vigoroso temperamento artístico, y creyente lleno de fe, vehemente y exaltado, aborda sin miedo el drama misterioso y terrible que se desarrolla dentro de la conciencia humana puesta en presencia de su Creador y Juez. Los más notables escritores de música han tenido que reconocer en aquellas páginas tan llenas de intensa y profunda emoción lo que el sabio *Proschke* llamara *lo típico, lo característico, los subjetivos medios de expresión propios*; en una palabra, *la individualidad poderosa y soberana de Victoria*, inconfundible con ninguna otra.

Si los músicos italianos y flamencos del siglo XVI admiraban las obras del egregio abulense, notando en ellas ciertas extrañezas que decían *generate da sangue moro*, nosotros las debemos estudiar con religioso respeto y ardiente entusiasmo, precisamente por esa levadura morisca, porque en ella se habla *lo propio, la tradición constante, el carácter persistente* y general de otras manifestaciones artísticas de nuestra raza. En puridad de verdad, *lo típico, lo característico, los subjetivos medios de expresión*, en una palabra, *el sangue moro de Victoria*, no son más que el sello del genio de nuestro pueblo y el marchamo de nuestro temperamento nacional.

Pero á pesar de ser nuestros, no hemos sido ni seremos nosotros quienes se aprovechen de tales

tesoros. Hoy por hoy una poderosa casa editorial alemana publica una edición magna de las obras completas de *Tomás Luis de Victoria*, edición que por desgracia y vergüenza nuestra sólo tendrá de española la parte que en ella ponga su director, el maestro *Pedrell*, ilustre y desconocido reivindicador de nuestras glorias patrias. Entretanto, nosotros seguimos ignorando al más glorioso de nuestros compositores, grande en su arte como *Cervantes* en la novela, *Lope* en el drama y *Velázquez* en la pintura. Triste es decirlo, mas hay que confesar la verdad, por dolorosa que sea: ni en Ávila, ni en Madrid, ni en ningún rincón de tierra española, existe el más sencillo monumento elevado á la memoria del músico incomparable de la compasión, del dolor y de la muerte.

FIN

INDICE

Págs.

FRONTIS EN PAPEL que á manera de paraninfo, proemio ó prólogo explica y comenta el título de este librejo.	v
Sobre la ópera nacional.	13
<i>Los Pirineos</i> , trilogía lírica en tres jornadas y un pró- logo, poema de Víctor Balaguer, música de Felipe Pedrell, estrenada en el teatro del Liceo de Barce- lona el día 4 de Enero de 1902.—I. Antecedentes.— II. Un poco de historia.—III. Prólogo: <i>Alma Mater</i> . —IV. Primera parte: <i>El conde de Foix</i> .—V. Segunda parte: <i>Rayo de Luna</i> .—VI. Tercera parte: <i>La jorna- da de Panisars</i> .—VII. La representación y sus con- secuencias.—Post-scriptum.	23
La guitarra española y Miguel Llobet.	83
<i>Garín</i> , drama lírico en cuatro actos, poema de C. Fe- rreal, música de don Tomás Bretón, estrenado en el teatro del Liceo de Barcelona el 16 de Mayo y en el teatro Real de Madrid el 22 de Octubre de 1893. . .	97
Ruperto Chapí.	117
<i>Circe</i> , ópera en tres actos, sobre un plan basado en <i>El mayor encanto, amor</i> , de Calderón, poema de don Miguel Ramos Carrión, música de don Ruperto Cha- pí, estrenada en el teatro Lírico de Madrid el 7 de Mayo de 1902.	145

Músicos españoles.—Fray Eustoquio de Uriarte.—Juan de Montes.	167
Antonio Nicolau.	179
Música del porvenir.—I. <i>La Celestina</i> .—II. <i>La trilogía del Rey Artus</i> .—III. <i>Emporium</i>	187
<i>Tomás Luis de Victoria</i> , estudio biográfico conforme á los documentos más recientemente descubiertos. . .	215

Obras publicadas á UNA peseta el tomo

- Malato.—*La gran huelga*. 2 t.
 Marx (Carlos).—*El capital*.
 Matto de Turner (Clorinda).—*Aves sin nido* (novela peruana).
 Max Halbe.—*Juventud* (drama).
 Max Nordau.—*El mal del siglo*. 2 t.
 Id.—*Las mentiras convencionales de la civilización*. 2 t.
 Id.—*Matrimonios morgandíticos*. 2 tomos.
 Id.—*La comedia del sentimiento*.
 Max Stirner.—*El Único y su propiedad*. 2 t.
 Mazzini.—*Deberes del hombre*.
 Merejkowski.—*La muerte de los dioses*. 2 t.
 Id.—*La resurrección de los dioses*. 2 t.
 Id.—*El Anticristo (Pedro y Alejo)*. 2 t.
 Mèrimée.—*Los hugonotes*.
 Id.—*Cosas de España*.
 Merlino.—*¿Socialismo ó Monopolismo?*
 Michel (Luisa).—*El mundo nuevo*.
 Mirbeau.—*Sebastián Roch (La educación jesuítica)*.
 Id.—*El abate Julio*.
 Mitjana.—*Discantes y contrapuntos*.
 Id.—*En el Magreb-el-Aksa*.
 Moebius.—*La inferioridad mental de la mujer*.
 Moleschot.—*La circulación de la vida*. 2 t.
 Morote.—*Pasados por agua*.
 Id.—*Rebano de almas*.
 Id.—*La Duma (Segunda parte de Rebano de almas)*.
 Id.—*La conquista del Mogreb*.
 Id.—*De la Dictadura á la República*.
 Nákens.—*Horrores del absolutismo*.
 Vaquet.—*La Anarquía y el Colectivismo*.
 Id.—*La Humanidad y la Patria*.
 Nietzsche.—*Así hablaba Zaratustra*.
 Id.—*La genealogía de la moral*.
 Id.—*La Gaja ciencia*.
 Id.—*El Anticristo*.
 Id.—*Aurora*.
 Id.—*El caso Wagner*.
 Id.—*El crepúsculo de los ídolos*.
 Id.—*Más allá del bien y del mal*.
 Id.—*El origen de la tragedia*.
 Id.—*El viajero y su sombra*.
 Id.—*Humano, demasiado humano*.
 Nin Frías.—*Ensayos de crítica é historia*.
 Octavio Picón.—*Drama de familia*.
 Palacios.—*Las universidades populares*.
 Palomero.—*Su Majestad el hombre*.
 Petrell.—*Musicalerías*.
 Pérez Arroyo.—*Cuentos é historias*.
 Petronio.—*El satiricón*.
 Pio Baroja.—*El tablado de Arlequín*.
 Pou (Edgardo).—*Eureka*.
 Prat.—*Crónicas demolidoras*.
 Praycourt.—*La moral del cura*.
 Proudhon.—*¿Qué es la propiedad?*
 Rafanelly (Leda).—*Un sueño de amor*.
 Reclus.—*Evolución y revolución*.
 Id.—*La montaña*.
 Id.—*Mis exploraciones en América*.
 Id.—*El arroyo*.
 Renán.—*Estudios religiosos*.
 Renán.—*El porvenir de la ciencia*. 2 t.
 Id.—*El Anticristo*. 2 t.
 Id.—*La iglesia cristiana*.
 Id.—*Los Evangelios y la segunda generación cristiana*. 2 t.
 Id.—*Marco Aurelio y el fin del Mundo Antiguo*. 2 t.
 Id.—*Averroes y el averroismo*. 2 t.
 Rizal.—*Noli me tângere (El país de los frailes)*.
 Robert.—*Los cachivaches de antaño*.
 Rochefort.—*La aurora boreal*.
 Rodó (José Enrique).—*Ariel*.
 Rodríguez Mendoza.—*Vida nueva*.
 Rhodis.—*La Papisa Juana*.
 Rojas.—*El alma española*.
 Ryberg.—*Singala*.
 Salinas.—*Los satíricos latinos*. 2 t.
 Seral (Matilde).—*¡Centinela, alerta!*...
 Schopenhauer.—*El amor, las mujeres y la muerte*.
 Id.—*La libertad*.
 Id.—*Fundamento de la moral*.
 Séverine.—*Páginas rojas*.
 Id.—*En marcha*...
 Sorel.—*El porvenir de los Sindicatos Obreros*.
 Id.—*La ruina del mundo antiguo*.
 Spencer.—*Origen de las profesiones*.
 Id.—*El individuo contra el Estado*.
 Id.—*Creación y evolución*.
 Id.—*Educación intelectual, moral y física*.
 Id.—*Estudios políticos y sociales*.
 Id.—*La religión: su pasado y su porvenir*.
 Id.—*La Justicia*.
 Strauss.—*Estudios Literarios y Religiosos*.
 Id.—*La antigua y la nueva Fe*.
 Sudermann.—*El camino de los gatos*.
 Id.—*El deseo*.
 Id.—*Las bodas de Yolanda*.
 Id.—*El molino silencioso*.
 Id.—*La mujer gris*.
 Talla.—*La pintura en Italia*.
 Id.—*Viaje por Italia*. 3 t.
 Id.—*Filosofía del Arte*. 2 t.
 Id.—*Los filósofos del siglo XIX*.
 Id.—*Los orígenes de la Francia contemporánea*. 2 t.
 Tchekhov.—*Vanka*.
 Teniente O. Bille.—*Pequeña guarnición*.
 Tolstói.—*La verdadera vida*.
 Id.—*La guerra ruso-japonesa*.
 Id.—*La escuela Vassíli-Poliana*.
 Ugarte.—*Visiones de España*.
 Id.—*El Arte y la democracia*.
 Id.—*Las nuevas tendencias literarias*.
 Urquijo.—*De mi cartera*.
 Id.—*Películas*.
 Vandervelde.—*El colectivismo*.
 Voltaire.—*Diccionario filosófico*. 6 t.
 Wagner.—*Novelas y pensamientos*.
 Zola.—*El mandado de la muerte*.
 Id.—*Cómo se muere*.
 Zoydes.—*Pobreza y descontento*.—H. George.—*La condición del trabajo*.
 Zozaya.—*El huerto de Epicteto*.

ULTIMAS OBRAS PUBLICADAS Á UNA PESETA EL TOMO

González Peña (Carlos).—*La chiquilla*.
Posada (Adolfo).—*Autores y libros*.
Morayta (Miguel).—*¡Aquellos tiempos!*
Vasseur (Armando).—*Origen y desarrollo
de las instituciones occidentales*.
Torres (Carlos Arturo).—*Idola Fori*.
Talero (Eduardo).—*Ecos de ausencia*.
Zozaya. — *El libro del saber doliente*.
Corton. — *El fantasma del separatismo*.
Soiza Reilly (Juan José de).—*El alma de
los perros*.
Prat (José).—*La Burguesía y el Proleta-
riado*.
Chamberlain (John).—*El atraso de España*.
(Traducción de Cazalla.)
Nóvoa (Roberto).—*La indigencia espiri-
tual del sexo femenino*.
Hugo (Victor).—*William Shakespeare*.

Gorki (M.).—*Escritos filosóficos y sociales*.
Id. — *Los bárbaros* (drama).
Id. — *Los hijos del Sol* (drama).
Id. — *En América*.
Id. — *Entrevistas*.
Ingenieros. — *Al margen de la ciencia*.
Nin Frias (Alberto).—*Estudios religiosos*.
González Peña. — *La musa bohemia*.
Ross Múgica. — *Más allá del Atlántico*.
Finot (Juan). — *La ciencia de la felicidad*.
Garnier (José Favio). — *Perfume de belleza*.
Flores García (Francisco).—*Memorias in-
timas del teatro*.
Blanco-Fombona. — *El hombre de hierro*.
Sesto (Julio). — *El México de Porfirio Díaz*.
Grave. — *El individuo y la sociedad*.
Drapier. — *Historia del desarrollo intelectual
de Europa*. 3 tomos.

OBRAS DE CARMEN DE BURGOS

La cocina moderna (Contiene más de 800 fórmulas).—Una peseta.
Arte de saber vivir (*Prácticas sociales*).—Una peseta.
Modelos de cartas.—Una peseta.
Salud y belleza (*Secretos de higiene y tocador*).—Una peseta.
Cuentos de Colombine (*novelas cortas*).—Tres pesetas.
Los inadaptados (*novela*).—Tres pesetas.

LOS CLÁSICOS DEL AMOR

Voltaire.—*La Doncella* (1 tomo). Una peseta.
Casanova.—*Amores y Aventuras* (1 tomo). Una peseta.
Apuleyo.—*El Asno de Oro* (*La Metamorfosis*) (1 tomo). Una peseta.
Longo.—*Dáfnis y Cloe* (1 tomo). Una peseta.
Cuentistas italianos.—*Obras galantes* (1 tomo). Una peseta.
Bilitis.—*Las canciones eróticas* (1 tomo). Una peseta.

César Puig y Lázaro Mascarell

Tribunales industriales.--Accidentes del trabajo

Compilación total y ordenada de las disposiciones dictadas sobre dichas materias, más la jurisprudencia del Tribunal Supremo referente á las mismas y numerosos formularios. Anotado y concordado. Extenso comentario y aclaraciones á la Ley de Tribunales industriales escrupulosamente cotejadas con los textos legales, y la sentencia del primer Tribunal industrial. Indices de materias, cronológico y alfabético.

Un tomo en 4.º de 300 páginas: DOS pesetas

R MU

PARA BISM

YALDS!

4 reales

FAN
XIX
699